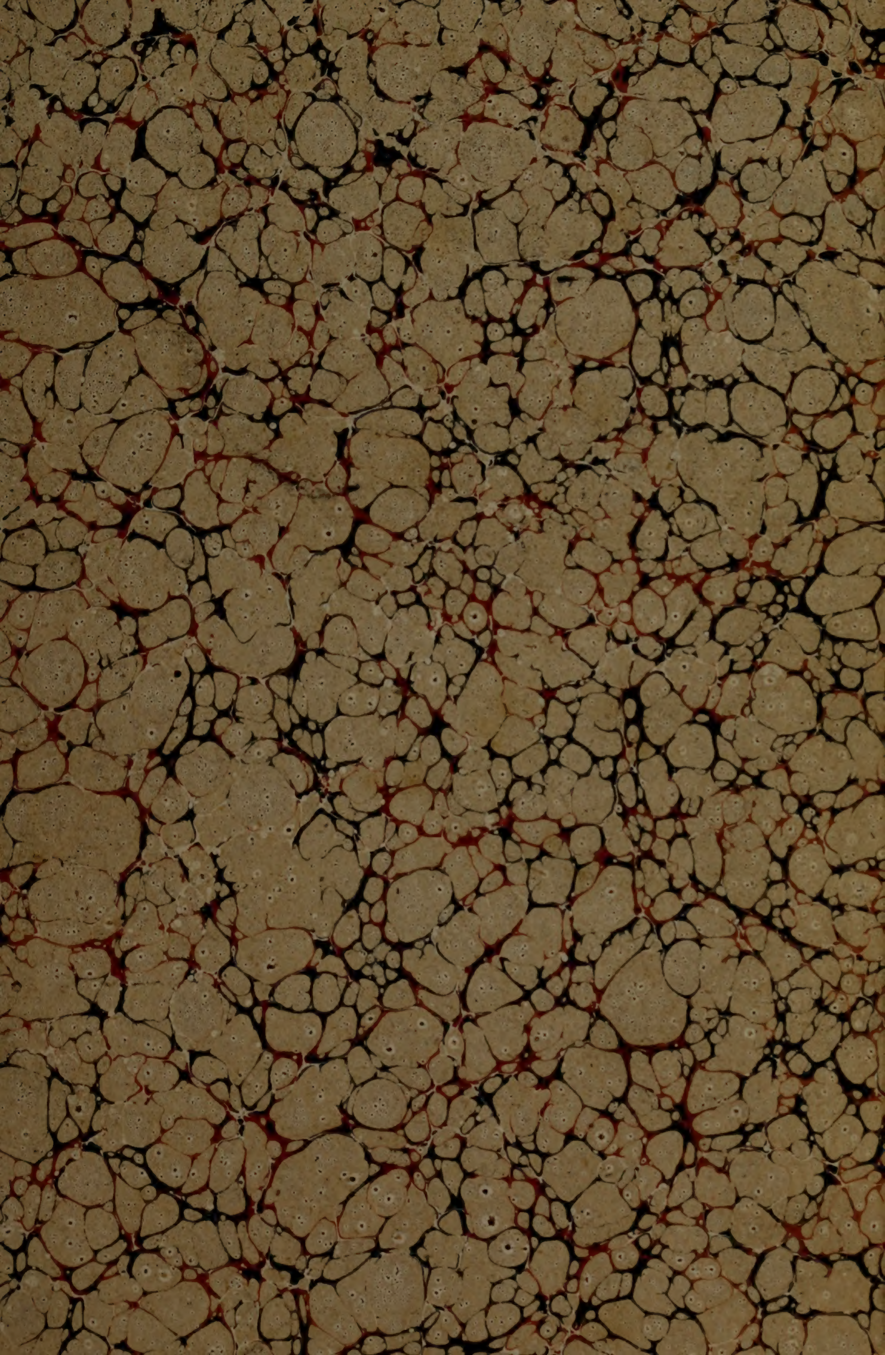






HISTOIRE

DES

ARTS DU DESSIN

A AMIENS :

Chez PREVOST-ALLO, } Libraires ;
— NIQUET,

Et chez tous les Libraires de la France et de l'étranger.

HISTOIRE

DES

ARTS DU DESSIN

DEPUIS L'ÉPOQUE ROMAINE JUSQU'A LA FIN DU XVIe SIÈCLE

PAR M. RIGOLLOT

CORRESPONDANT DE L'INSTITUT

L'UN DES FONDATEURS DE LA SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DE PICARDIE

ACCOMPAGNÉE D'UN ATLAS

COMPOSÉ DE 58 PLANCHES

TOME PREMIER



PARIS

DUMOULIN, LIBRAIRE
13, QUAI DES AUGUSTINS

Ve J. RENOUARD, LIBRAIRE
RUE DE TOURNON, 6

1863

A Messieurs les Membres
de la Société des Antiquaires de Picardie.

Messieurs,

*L'*ESSAI SUR L'HISTOIRE DES ARTS EN PICARDIE, *que publia dans vos Mémoires, en 1840, M. le docteur* RIGOLLOT, *a été l'origine du travail dont je suis devenu l'éditeur.*

Permettez-moi de le publier sous votre patronage. C'est l'œuvre la plus importante de M. Rigollot; celle à laquelle attachait le plus grand prix un Collègue dont vous estimiez le caractère autant que vous appréciiez la sûreté de son goût, l'étendue et la variété de son érudition.

Puisse cet hommage recevoir l'accueil bienveillant que vous eussiez fait à l'auteur, s'il eût pu achever lui-même cette publication à laquelle j'ai donné le plus grand soin, en reproduisant le texte original avec une exacte fidélité.

Agréez, Messieurs, l'assurance de mes sentiments les plus dévoués.

J.-B. DUMOULIN.

Paris, 8 *Janvier* 1863.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

SUR

M.-J. RIGOLLOT.

Il y a huit ans, quand Amiens perdit cet homme excellent, ce bon citoyen, ce franc Picard, cette honnête figure à la grimace si fine et toujours si mobile, ce savant aux études variées, qui faisait tant d'honneur à sa ville, tous ceux qui le connaissaient écrivirent son éloge. M. Dutilleux dans la *Picardie*, M. Gabriel Rembault dans le *Mémorial d'Amiens*, M. Garnier dans la *Revue de la Numismatique Belge*, M. Tavernier à l'Ecole de médecine, M. Anselin, secrétaire perpétuel de l'Académie du département de la Somme, dans les Mémoires de cette Société, tous racontèrent une vie remplie à la fois par le dévouement du médecin, le zèle du professeur, le bon sens du conseiller municipal, l'activité de l'antiquaire, et aussi par les mille recherches de cet esprit curieux, poussé pêle-mêle sur les pistes diverses de la science, de l'histoire, de la numismatique, de l'archéologie et de l'art. Le livre posthume qui se publie aujourd'hui, et que l'on peut dire à la fois son œuvre la plus importante et le couronnement de ses travaux, ne manifeste ou plutôt ne résume que la dernière évolution de cette infatigable intelligence ; et en celui-ci comme en ses autres, M. Rigollot me paraît avoir suivi le souffle de son temps. Quand il voyait une question posée soit par une découverte locale, soit par un certain entraînement des esprits, cet homme que le bon Dieu avait doué d'un jugement sain et sagace, d'une ardeur juvénile, d'une immense passion pour l'étude, se laissait tout naturellement aller à la poursuivre et à la résoudre à

sa façon. C'est ainsi qu'il avait suivi le mouvement des études historiques en notre siècle, qui, de l'archéologie romaine, a passé par les monuments du moyen âge pour arriver à l'examen des chefs-d'œuvre de l'art; ou, plus naturellement encore, par un instinct nécessaire de classification qui s'attache aux études du médecin, la science du docteur le porta à l'amour de l'histoire, et la passion de l'antiquaire et du numismate aux délicates subtilités de l'esthétique. Nous en avons tous connu dans nos provinces, de ces médecins pleins de savoir, qui trouvent le meilleur délassement à leurs fatigues généreuses dans les tableaux, les curiosités, les estampes de leurs cabinets, ou dans les soins à donner aux collections de leurs villes : et M. Aussant à Rennes, et M. André Pottier à Rouen, et M. Pons à Aix, et M. Saint-Lambert à Mortagne, et M. Kuhnholtz à Montpellier, et M. Escallier à Douai. Les jouissances de l'art, ce suprême loisir, cet antipode des infirmités humaines, ces tranquilles délices des yeux et de l'esprit, semblent par contraste plus naturelles au médecin qu'à nul autre : il porte là son diagnostic exercé, et son regard exempt des enfantines pitiés; et si, comme M. Rigollot, il a été préparé au beau par l'admiration des médailles, étonnante veine de chefs-d'œuvre dans les grandes époques, aucun ne sera mieux à même de nous guider au spectacle des révolutions de la peinture et de la sculpture et de nous en faire apprécier les vraies et les fausses gloires.

Mais résumons d'abord ce que ses amis ont raconté de la vie de notre docteur :

Cet homme, qu'une si grande activité d'esprit agitait aux abords de la plus verte vieillesse, dut évidemment aux seuls événements gigantesques contemporains de ses jeunes années, d'être sorti dix ans de la province où il était né, et qui sut si bien le retenir plus tard.

Son père était un médecin fort distingué de Doullens, pensionnaire de cette ville, où il avait pris femme et où naquit notre Marcel-Jérôme Rigollot, le 30 septembre 1786; mais dès l'année précédente, 1785, son père avait pris le

parti de se fixer à Amiens. L'enfant chétif, venu au monde avant terme, et qui sut se refaire par la suite une santé si robuste, commença sous la direction paternelle, puis à l'école centrale d'Amiens, une éducation fort difficile à compléter en ces temps difficiles, et que l'exemple de son père dut tourner de préférence vers les sciences naturelles. « Les langues anciennes, dit M. Anselin, avaient alors pour lui peu d'attrait ; et si plus tard il devint bon latiniste et savant helléniste, s'il se rendit familières les langues arabe, italienne, anglaise et allemande, c'est qu'il s'imposa leur étude comme devant l'aider dans les recherches scientifiques ou artistiques vers lesquelles il se sentait entraîné. Et ce qui prouve que l'amour seul de la science le portait à s'imposer ce rebutant apprentissage des langues, c'est que, satisfait de la conversation des livres, jamais il ne s'inquiéta de la prononciation des langues *parlées*, et que celui dont les œuvres fourmillent de tant de citations des écrivains de l'Italie, de l'Angleterre et de l'Allemagne, eût été peut-être fort embarrassé à Rome, à Londres ou à Vienne, pour demander son chemin. » Il est curieux de remarquer, en se reportant aux *Souvenirs* de M. Delécluze, le singulier acharnement à l'étude des langues de cette génération pour laquelle les premiers éléments de l'instruction avaient été une pénible conquête.

Dès l'âge de dix-sept ans, en 1803, M. Rigollot s'en va à Paris suivre les cours de l'école de médecine. Les hommes alors se formaient vite, ou plutôt s'employaient vite. La première année de son séjour, le voilà interne à l'hôpital militaire du Val-de-Grâce et en même temps sous-aide-major, et un peu plus tard, en 1806, attaché avec le même titre à la 32e demi-brigade d'infanterie de ligne. En 1809 seulement, il subit sa thèse : (Essai sur les méthodes de classement employées en histoire naturelle, suivi de propositions sur les classifications nosologiques, présenté et soutenu à la Faculté de médecine de Paris, le 12 août 1809, par J.-M. Rigollot, docteur en médecine), et l'année suivante il revient à Amiens. Deux ans après, il est médecin

des pauvres. — Lors du terrible désastre de Moscou, il e t rappelé aux armées. « Il rejoignit, en 1813, la Grande-Armée, dit M. J. Garnier, en qualité de médecin de première classe et fut chargé successivement du service des hôpitaux de Gorlitz, de Waldheim et de Dresde. Après la fatale retraite de Leipsick, il organise le service de l'hôpital de la Douane, à Mayence, où le typhus faisait les plus épouvantables ravages. Rentré en France, il fut attaché aux hôpitaux de Metz, de Château-Thierry et de Meaux, prodiguant ses soins à ses malheureux frères d'armes, que le courage et le génie avaient été impuissants à sauver. Exténué lui-même par la maladie, affaibli par des privations de toute espèce, Rigollot ne rentra dans ses foyers qu'à la fin de la lutte. »

Pour en finir d'une haleine avec cette face si honorable de la vie du docteur, je vais reprendre dans M. Anselin la fin de ses états de service, ou, pour mieux dire, de ses dignités médicales : « Médecin des pauvres de 1812 à 1821. — Le 26 janvier 1821, il est nommé médecin ordinaire de l'Hôtel-Dieu ; attaché au service militaire. — En novembre de la même année, nous le voyons professeur d'hygiène et de matière médicale à l'Ecole secondaire de médecine. — En 1831, il est appelé au Conseil municipal d'Amiens, où depuis il n'a cessé de siéger. — En 1840, il est membre du jury médical, dont il a constamment fait partie. — En 1841, nous le trouvons professeur d'histoire naturelle et de matière médicale à l'Ecole préparatoire de médecine. — Membre et vice-président du Conseil d'hygiène publique de l'arrondissement d'Amiens, il l'est encore du Conseil de salubrité. — Enfin en 1853, il est nommé directeur de cette école de médecine où pendant de longues années il a prodigué l'enseignement. — Comme membre de la Société de médecine, on le voit encore, de 1828 à 1829, travailler à la refonte de la législation médicale, et comme rapporteur de la commission, préparer un travail qui, de l'aveu du Ministre, servit en grande partie de base à l'organisation nouvelle. »

M. le docteur Rigollot a fait imprimer en 1843, chez

Duval et Herment, le discours prononcé par lui dans la séance publique de rentrée de l'Ecole préparatoire de médecine et de pharmacie d'Amiens, pour l'ouverture de l'année scolaire 1843-1844. (*Histoire de l'école.*) — Et en 1854, chez Caron et Lambert, une Esquisse de l'histoire de la thérapeutique et de la matière médicale au XIX[e] siècle, discours prononcé le 4 novembre 1853, à la séance de rentrée de la même école préparatoire.

M. Garnier avait déjà raconté dans son excellente Notice, suivie de la liste bibliographique des trente-deux ouvrages, Mémoires, Discours, Essais, etc., du docteur Rigollot, comment « l'écrivain s'était révélé par quelques articles fournis à la *Revue encyclopédique* de 1825 à 1830. Le talent de l'antiquaire et de l'historien fut mis à contribution par l'Académie d'Amiens, qui le chargea de réfuter M. Mangon de Lalande. M. Rigollot publia à cet effet, en 1827 et en 1828, deux Mémoires dans lesquels il établit que l'ancienne cité des Gaules qui a porté le nom de Samarobriva était la ville d'Amiens. (Mémoire sur l'ancienne ville des Gaules qui a porté le nom de Samarobriva, par M. J. Rigollot fils. Amiens, 1827, Caron Duquesne. — Second Mémoire sur l'ancienne ville des Gaules, etc., suivi d'éclaircissements sur Vermand, capitale des Veromandui, par M.-J. Rigollot fils. Amiens, 1828, Boudon-Caron.)—Un diptyque d'ivoire, représentant le baptême de Clovis, qu'il a légué à la Société des Antiquaires, lui fournit le sujet d'une Notice pleine d'intérêt. (Notice sur une feuille de diptyque d'ivoire représentant le baptême de Clovis, par J.-M. Rigollot. Amiens, 1828, Boudon-Caron.) — Son essai sur une monnaie d'or portant le nom de Saint-Martin-aux-Jumeaux, fixa l'attention des numismates, parmi lesquels il devait bientôt prendre un rang distingué, en publiant les monnaies inconnues des évêques, des innocents et des fous. M. Rigollot avait réuni de nombreuses pièces pour un supplément à ce travail curieux, plein de recherches neuves et savantes. Cette collection doit également enrichir le Musée fondé par la Société des Antiquaires, Musée dont il était l'un des plus ardents à poursuivre l'exécution.

La *Revue numismatique* a inséré ses recherches sur quelques monnaies gauloises inédites, sur les monnaies de Montreuil-sur-Mer et sur celles des comtes de Saint-Pol... Les Notices sur les monnaies picardes du XIe siècle ont été accueillies par les numismates comme le méritait une œuvre aussi utile qu'intéressante. (Essai sur une monnaie d'or frappée sous les Mérovingiens et portant le nom de l'église de Saint-Martin-aux-Jumeaux d'Amiens, par M. Rigollot. Mémoires de l'Académie des sciences, arts, commerce, agriculture et belles-lettres du département de la Somme, 1835. — Monnaies inconnues des évêques, des innocents, des fous, et de quelques autres associations singulières du même temps, recueillies et décrites par M. M.-J. R. d'Amiens, avec des notes et une introduction sur les espèces de plomb, le personnage de fou et les rébus dans le moyen-âge, par M. C.-L. (Leber). Paris, Merlin, 1837. — Notice sur les monnaies trouvées à Allonville, par M. Rigollot, membre de l'Académie de la Somme. — Notice sur quelques monnaies gauloises inédites. Revue numismatique française. — Monnaies de Montreuil-sur-Mer. *Ibid.* 1839. — Notice sur une découverte de monnaies picardes du XIe siècle, recueillies et décrites par Fernand Mallet et le docteur Rigollot. Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie, t. IV. — Mémoire sur une monnaie du XIIe siècle frappée par l'autorité municipale de la ville d'Amiens, par M. le docteur Rigollot. *Ibid.* t. V. — Mémoire sur de nouvelles découvertes de monnaies picardes, par M. le docteur Rigollot. *Ibid.* t. VIII. — Mémoire sur les monnaies des comtes de Saint-Pol. Revue numismatique française, 1850[1]. La Société des Antiquaires

[1] Telle bibliothèque, tel homme. C'est le miroir naïf de nos goûts, de notre étendue et de notre forme d'esprit. Celle de M. Rigollot était utile à consulter à ce point de vue, et, ma foi, elle répondait juste aux instincts et aux œuvres du docteur. Elle fut mise en vente à Paris du 12 au 15 mars 1856. M. Delion en avait redigé le catalogue, fort habilement peut-être dans l'intérêt des enchères, trop confusément dans l'intérêt de ceux qui le consultent. Ainsi l'on peut dire que la numismatique tenait dans la bibliothèque du savant une place énorme, et là

de Picardie a publié un excellent travail sur la bataille de Crécy, dont un manuscrit de Froissart de la Bibliothèque d'Amiens a fourni le fonds. En lisant ce travail, on se convaincra des connaissances historiques de l'auteur, de l'intelligence et de la netteté de sa critique. (M. Quérard, dans la Notice bibliographique qu'il consacre à M. Rigollot s'étend tout particulièrement sur l'intérêt de ce Mémoire, publié dans le t. III de la Société des Antiquaires de Picardie.) — Son Mémoire sur une petite statue de Midas, attribution contestable, est rempli d'aperçus ingénieux. (*Ibid.* t. VIII.) — Ses recherches historiques sur les peuples de la race teutonique qui envahirent les Gaules au ve siècle et sur le caractère des armes, des boucles, et des ornements recueillis dans leurs tombeaux, particulièrement en Picardie (*Ibid.* t. x), ont jeté un jour nouveau sur ce point d'ethnographie peu étudié et résolu une partie d'un problème difficile et encore indéterminé... M. Rigollot achevait à peine un mémoire sur une découverte de haches en silex, faite dans des terrains diluviens, et dans lequel il établit, par cette preuve matérielle, le fait de l'existence de l'homme avant cette dernière révolution du globe, (Mémoire sur des instruments en silex trouvés à Saint-Acheul, près d'Amiens, et considérés sous les rapports géologique et archéologique, (Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie, t. XIV), quand la mort est venue le frapper dans la maturité de l'âge et de la science, alors que le calme et la régularité de sa vie semblaient promettre à ses nombreux amis de le conserver longtemps encore. »

elle n'existe pas. On l'y a tellement fondue dans les divers chapitres de l'histoire générale, et de l'histoire des villes, et de la géographie, qu'il faut un effort de mémoire pour l'y retrouver. C'était bien d'ailleurs l'arsenal d'un curieux de *omni re scibili :* toutes les langues y ont leur dictionnaire; beaucoup de bons vieux livres, des graves et des fous, des mémoires d'Académies, des dissertations de sciences, même des sciences occultes, mais l'ouvrage qui s'y trouvait certainement le mieux placé, c'étaient les « Etudes historiques et critiques sur les médecins numismatistes, contenant leur biographie et l'analyse de leurs écrits, par le docteur Renauldin. Paris, 1851, in-8°. »

Comme antiquaire, M. Rigollot a encore donné au public des « éclaircissements historiques sur quelques points de géographie ancienne concernant la Picardie. » Mémoires de la Société d'archéologie du département de la Somme, t. 1er. — Une « note sur les substances contenues dans un miroir métallique trouvé au faubourg de Beauvais et analysé par M. Reynard, pharmacien. » *Ibid.* — Des « Epîtres farcies telles qu'on les chantait dans les églises d'Amiens au XIIIe siècle, publiées pour la première fois d'après le manuscrit original, » à la suite de l'Essai sur la vie et les ouvrages du P. Daire, par M. de Cayrol, Amiens, 1838, Caron-Vitet. — Et comme académicien : un discours sur les Académies, lu dans la séance publique de l'Académie du département de la Somme, le 8 septembre 1835. — Une Notice sur M. Cocquerel, même Académie 1841. — Et des discours d'ouverture, comme président, aux séances publiques de la Société des Antiquaires de Picardie, en 1840, 1848, 1849. — Un Rapport sur le concours de 1842. (Voir les Mémoires de la Société.)

Pour moi, je regarde comme l'une des gloires du docteur Rigollot d'avoir été l'un des plus zélés promoteurs de cette Société des antiquaires de Picardie, qui, toute riche qu'elle soit en publications méritantes, a produit encore plus de statues et de monuments que de volumes, qui a rendu par la belle figure en bronze de Du Cange, hommage à un compatriote, patron naturel de toutes les Sociétés d'antiquaires, — par celle de Pierre l'Hermite, hommage à l'une des plus hautes personnalités du moyen âge, ayant rouvert à la vieille Europe la route du divin Orient,—et qui enfin, après avoir constitué l'un des Musées d'antiquités les plus riches de nos provinces, a entrepris et mené à fin le plus splendide palais qui, en France, après le Louvre, ait été ouvert aux arts.

Cette noble Société des Antiquaires de Picardie inspira au docteur Rigollot le beau travail qui devait servir de germe à celui qui se publie aujourd'hui. Je veux parler de l'*Essai historique sur les Arts du dessin en Picardie, depuis l'époque romaine jusqu'au* XVIe *siècle*, inséré dans le t. III des

Mémoires de la Société (Amiens 1840), p. 275-469. « Désirant acquitter, envers la Société des Antiquaires de Picardie, le tribut auquel chacun de ses membres doit être soumis, j'entreprends de faire connaître une suite de monuments, jusqu'ici inédits, qui, indépendamment de l'intérêt que quelques-uns peuvent offrir sous des points de vue divers, doivent surtout être envisagés, dans cet essai, sous le rapport artistique. C'est principalement comme objets d'art qu'ils ont été choisis comme des échantillons propres à montrer, s'il est possible, de siècle en siècle, par quelles vicissitudes ont passé les beaux-arts, depuis l'époque romaine jusqu'à celle de la renaissance, qui ne commença guère chez nous que vers le milieu du XVI[e] siècle, sous le règne de François I[er]. — Je me propose, en publiant les richesses que renferment nos musées, nos bibliothèques, nos églises, non-seulement d'en faire apprécier les mérites trop ignorés, mais de tracer encore subsidiairement une légère esquisse de l'histoire des arts du dessin, dans laquelle je m'efforcerai de faire ressortir la part, à mon avis assez glorieuse, que la France septentrionale et particulièrement la Picardie ont prise à leurs progrès; je montrerai que c'est par un injuste oubli que l'on n'a pas apprécié, comme ils le méritaient, les titres réels de nos provinces à occuper dans ces annales une place honorable... — Je dois ajouter que je ne me serais pas livré à ce travail, si je n'avais trouvé dans M. Duthoit, notre collègue, et dans son frère des artistes pleins de talent, dont les dessins ont reproduit avec une scrupuleuse fidélité les monuments que je décris. Grâce à leur secours, ma besogne s'est allégée; les planches qui accompagnent cet Essai lui donneront une valeur réelle, et serviront, j'espère, d'excuse aux imperfections du texte. » —Cet éloge, rendu ici aux frères Duthoit, n'était que justice de la part de M. Rigollot. Les quatre-vingt-dix-huit figures ou compositions, reproduites par eux d'une plume extrêmement fine sur quarante pierres lithographiques, formaient un Atlas explicatif des plus curieux, et qui ajoutait singulièrement à l'intérêt du texte Ce sont de très-éminents

sculpteurs et dessinateurs que MM. Duthoit, et je ne sache pas d'artistes, dans aucune de nos provinces, qui aient mieux mérité la reconnaissance de leurs compatriotes, pour leurs savantes et sûres restaurations des monuments religieux et civils, pour les ingénieuses inventions décoratives qu'ils ont multipliées à Amiens, à Abbeville, dans toutes les chapelles des bourgades et villages de Picardie. Leur pays, qu'ils n'en doutent pas, se souviendra d'eux plus tard avec orgueil ; depuis Blasset, je n'en vois point qui aient rendu plus de services à Amiens.

Le savant travail de M. Rigollot n'était point, à vrai dire, une histoire ; mais une série de dissertations très-érudites sur les monuments désignés par lui au crayon de MM. Duthoit, et reliées entre elles par un aperçu général des progrès de l'art en chacun des siècles parcourus depuis la mosaïque antique découverte à Amiens dans le jardin des religieuses Ursulines, jusqu'au tombeau de Raoul de Lannoy et à une verrière attribuée à Jean Cousin. Sa province si riche en merveilles, et où la cathédrale est à elle seule un musée de sculpture du XIII[e] au XIX[e] siècle, avait fourni de toutes parts des chefs-d'œuvre à l'appréciation du docteur : ivoires de l'époque romano-chrétienne; miniatures de l'évangéliaire d'Abbeville, des psautiers de Corbie et de Saint-Fuscien, des manuscrits des bibliothèques d'Amiens, de Saint-Omer, de Corbie ; vierges, prophètes, fonts baptismaux ; statues de Charles V et du cardinal de Lagrange, de Charles VI et de Bureau de La Rivière, du duc d'Orléans et de Guillaume Blondel ; histoire de saint Firmin, histoire de saint Jean-Baptiste, stalles du chœur, peintures du tombeau de l'évêque Ferry de Beauvoir, tableaux de la confrérie du Puy Notre-Dame, il n'avait eu qu'à choisir dans la cathédrale d'Amiens ; puis le Louis XII de la chapelle de Rue, la vierge du portail de Saint-Vulfran d'Abbeville, le tombeau de Folleville, le monument de Sains, le portail de Bertaucourt-les-Dames ; toute la chronique religieuse et municipale, autant que celle des mœurs, meubles et costumes, autant que celle des artistes de la Picardie. L'art cependant, il faut le dire,

y dominait un peu déjà, et Rumohr, Emeric David, Seroux d'Agincourt, y balançaient Paulin Paris, Du Sommerard et Merimée. Quant à l'ensemble du travail de M. Rigollot, je ne pourrais mieux le comparer qu'à la publication des monuments français entreprise par Willemin et dont M. André Pottier a écrit le beau texte que chacun sait. Ce qu'il y a de lectures dans l'Essai de M. Rigollot est vraiment incalculable; nul n'a été mieux au courant des grands travaux érudits du passé et des recherches contemporaines en tout pays; et tout cela assaisonné d'un certain sel de naïveté caustique et de bon sens délié qui attache aux écrits de ce docteur un tantinet voltairien.

Mais rien d'entraînant, quoi qu'on fasse, comme de telles études sur les arts : il n'y a plus médailles ou archéologie qui tiennent; on a touché par hasard aux peintures et aux sculptures des grandes époques, ce sont elles qui désormais vous saisissent. A peine l'Essai historique sur les arts du dessin en Picardie était-il publié, que l'auteur était conduit par la fréquentation des Allemands qu'il avait cités dans son premier travail, à entreprendre une histoire générale des arts durant la même période.

Lui-même a expliqué, dans la lettre à son ami M. de Cayrol, qui sert de préface au *Catalogue de l'œuvre de Léonard de Vinci*, l'origine du présent livre, et nous ne pouvons mieux faire ici que de reproduire ces quatre ou cinq pages : c'est l'histoire du livre et la sincère confession de la pensée et des travaux de l'auteur :

« Vous savez par quel concours de circonstances, après avoir inséré, en 1840, dans les Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie, un *Essai historique sur les arts du dessin en Picardie* (ou plutôt en France), *depuis l'époque romaine jusqu'au* XVIe *siècle*, je me trouvai entraîné, sans en prévoir les conséquences, à en entreprendre une nouvelle édition.

« Je pris alors, bien plus avec moi-même qu'avec mon libraire, l'engagement de revoir cette esquisse, de la compléter et de la rendre d'un intérêt plus général, en y comprenant des parties fort importantes par elles-mêmes, mais

qui se trouvaient en dehors du cadre que je m'étais tracé, puisque je ne m'y occupais que de la France.

« Il m'avait cependant bien fallu indiquer que dès les premières années du XVIe siècle, l'art italien, arrivé à son point le plus élevé, à une perfection qui n'a jamais été surpassée, était venu y faire une soudaine irruption et produire le changement le plus complet, et c'est à peine si je pouvais y citer seulement les noms les plus célèbres ; mais actuellement, qu'il s'agit d'un livre qui doit avoir pour titre : *Etudes historiques et critiques sur l'art du dessin depuis Constantin jusqu'à la fin du règne de François Ier*, laisser de côté l'art italien tout entier, c'eût été ne produire qu'une œuvre tronquée, et priver le sujet annoncé de ce qui devait nécessairement en former la portion la plus instructive. Les écoles de Cologne, de Bruges, de Nuremberg et d'Augsbourg, méritaient aussi d'être traitées avec un soin proportionné à leur importance ; c'est ce qui a été fait dans le deuxième volume.

« Préoccupé de ce projet et des promesses peut-être hasardées que j'avais faites, je cherchai tous les moyens de m'éclairer ; j'entrepris plusieurs voyages pour visiter des monuments, des tableaux, des statues, mais je restai longtemps indécis, ne sachant au juste ce que je pourrais faire. Il me répugnait de me réduire au rôle d'abréviateur et de me contenter de donner un résumé des ouvrages classiques de Georges Vasari, de l'abbé Lanzi, du comte Cicognara et de Seroux d'Agincourt ; j'eusse préféré abandonner la partie, persuadé que tout livre qui ne contient rien de nouveau (au moins relativement) est une production inutile, dont une loi devrait défendre l'impression. Je ne commençai à prendre courage que lorsque je pus lire les *Recherches italiennes* de feu M. de Rumohr (3 vol. publiés de 1827 à 1831). J'y trouvai des vues neuves et fécondes, le résultat de patientes investigations, et la rectification de nombreuses erreurs échappées aux premiers historiens de l'art, particulièrement à Vasari ; erreurs dont il serait injuste de faire reproche au célèbre biographe, à qui on est redevable de tant de précieux renseignements, mais qu'il fallait cepen-

dant reconnaître et signaler. D'autres Allemands ont continué en Italie les recherches commencées par M. de Rumohr, tels que le docteur Gaye, mort à Florence en 1840, auteur d'un ouvrage intitulé : *Carteggio inedito d'artisti dei secoli* XIV°, XV°, XVI°, etc., 1839-1841, et le docteur Ernest Forster, qui a publié en 1835 des additions aux nouvelles histoires de l'art. Je résolus donc d'extraire de l'ouvrage de M. de Rumohr, ce qui était particulièrement applicable à mon plan, ne me proposant pas d'ailleurs de traiter d'une manière didactique l'histoire de l'art en Italie, mais de m'arrêter sur les époques principales, sur les chefs d'école, partout enfin où la discussion pouvait être utile et offrir des considérations nouvelles, en glissant rapidement sur ce que tout le monde pouvait savoir et qui n'a qu'un intérêt secondaire. — Les emprunts nombreux faits à M. de Rumohr par M. Rio, dans le livre intitulé : *de la Poésie chrétienne*, 1837, ne me détournèrent pas de mon entreprise, car je reconnus bientôt qu'il lui arrive le plus souvent d'en altérer le sens et de le falsifier pour appuyer des doctrines exclusives et dans un intérêt de parti, toujours nuisible à l'appréciation de la vérité. — Plus tard, je craignis de m'être livré à un travail inutile, quand je vis annoncer une nouvelle *Histoire de la peinture italienne*, (1839-1843), par M. Jean Rosini ; mais je fus étonné en la lisant de l'ignorance complète où l'auteur était resté relativement aux importantes recherches de M. de Rumohr, et en général de l'absence de critique et de portée qui se fait regretter dans un ouvrage qui pouvait être fort instructif, et qu'enrichissent de nombreuses gravures. J'en ai cependant tiré quelque parti, et il m'a servi de contrôle sur plusieurs points de détail. Un des résultats les plus remarquables des *Recherches italiennes* est, en quelque sorte, la recomposition de l'école de peinture de l'Ombrie (que l'on a cru depuis pouvoir désigner sous le nom très-particulier d'école mystique), dont les éléments avaient servi à former, assez arbitrairement, ce qu'on appelait l'école romaine, et qui eut pour derniers chefs et illustres représentants le Pérugin et Raphaël. Ce sujet, fertile en aperçus ingénieux,

en considérations d'un ordre élevé et sur lequel se sont exercés des écrivains d'un mérite distingué, comme le comte de Montalembert, a été exposé avec plus de méthode, et complété par M. Passavant, dans son bel ouvrage intitulé : *Raphaël et son père Jean Santi* (1839). J'y ai puisé abondamment..... — Je n'ai eu garde de négliger le *Manuel de l'histoire de l'art* (1842), et la seconde édition publiée en 1847, du *Manuel de l'histoire de la peinture*, du docteur Kugler. Ce ne sont que des résumés, mais où se trouvent rassemblés dans un ordre méthodique, et avec la patience et l'érudition qui caractérisent les Allemands, les principaux faits relatifs aux arts du dessin et aux artistes. Seulement, il faut n'en faire usage qu'avec précaution, car dans l'arrangement des matières, dans leur appréciation, il règne souvent un esprit trop systématique, et l'auteur s'abandonne plus qu'il ne convient à ces considérations transcendantes ou plutôt nébuleuses, qui obscurcissent une bonne partie des publications d'outre-Rhin et en diminuent la valeur... »

Puis il racontait comment il avait été conduit, par l'exemple du catalogue que M. Passavant venait de composer des œuvres de Raphaël, à entreprendre une pareille recherche des œuvres de Léonard, et comment le docte directeur du Musée de Francfort, lui ayant communiqué, lors de son passage à Amiens, en juin 1847, sur les ouvrages de Léonard, des notes inédites qui étaient le fruit de ses féconds voyages, en l'autorisant à en faire usage, une si honorable coopération l'avait excité à donner à ses propres compilations une étendue qui ne lui permettait plus de les réserver pour un chapitre de son histoire générale.

Le docteur Rigollot publia donc en 1849 son *Catalogue de l'Œuvre de Léonard de Vinci* (Paris, Dumoulin, 112 pages in-8° [1], précédées de XXXIV pages de préface et biographie. Rien de plus sincère, de plus complet et de plus utile en

[1] Avec une charmante lithographie du carton de la sainte Anne de l'Académie royale de Londres, par le fils même de l'auteur du Catalogue.

somme que ce répertoire des peintures authentiques ou apocryphes du grand maître; il n'y manquait à l'auteur qu'un peu plus de confiance en ses propres yeux, qu'un peu plus de dégagement des attributions hasardées et, comme il les appelait avec raison, des nébulosités d'outre Rhin. Plus tard, il voulut voir lui-même, et il s'en trouva bien ; les lecteurs de ses dernières études en jugeront comme nous.

Un autre fragment de son grand ouvrage fut détaché par lui, en faveur des *Mémoires de l'Académie d'Amiens*. C'est son *Essai sur le Giorgion* (Amiens, 1852 ; 35 pages in-8°). Mais ne voulant point déflorer son beau livre posthume, ni entrer dans la discussion de l'un des chapitres, nous renvoyons à celui de l'école de Venise. Un labeur incessant de dix années l'avait conduit à la fin de sa rude tâche, et déjà l'infatigable docteur, qui, dans les courts entêtes de son Essai historique, avait trouvé le canevas de deux volumes pleins de faits et de noms, s'était retourné vers l'un des alinéa de son travail de 1840, pour y reprendre en un gros mémoire l'une des questions les plus intéressantes de l'histoire des arts en Picardie : je veux parler des tableaux du Puy d'Amiens. Chose singulière et triste, M. Rigollot ne put voir l'impression des deux ouvrages spécialement consacrés aux arts qui lui auraient fait le plus d'honneur, celui qui se publie aujourd'hui et son *Mémoire posthume sur les œuvres d'art de la confrérie de Notre-Dame du Puy d'Amiens, revu et terminé par M. A. Breuil.* Ce mémoire, très-complet et dernier mot sur ce mystérieux sujet, jusqu'au jour où l'on trouvera, on ne sait en quelles archives, les noms des admirables peintres qui exécutèrent les tableaux aujourd'hui dispersés au Musée des Antiquaires et dans la sacristie épiscopale, et vraies lettres de noblesse de la peinture française, a été imprimé en 1858, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie* (2e série, t. v). Il n'était point de sujet plus patriotique à traiter pour un antiquaire picard que l'histoire de ces inestimables tableaux qui devront former le premier fonds et certainement le plus riche du Musée Naploéon, — auxquels

je ne sais de comparable, comme intérêt provincial, que les miniatures des livres capitulaires de Toulouse, — et qui étaient le prototype non-seulement des tableaux à refrain que possède le Musée d'Abbeville, mais mieux encore des May de Notre-Dame de Paris, chassés des piliers de leur église par la Révolution, comme ceux d'Amiens par les chanoines de 1723, et dont les plus obstinés, retournés en 1810 dans la cathédrale métropolitaine, viennent, ces jours derniers, d'être renvoyés définitivement au Louvre. M. Breuil, qui avait déjà donné aux antiquaires de sa province une histoire de la confrérie du Puy de Notre-Dame, était naturellement désigné pour compléter et surveiller l'impression du mémoire de M. Rigollot, et il s'est acquitté de ce soin pieux avec autant de savoir que de goût.

Quant à la publication de son livre capital, il ne nous appartient point ici d'en faire ni l'éloge, ni le sommaire ; la seule apologie qu'on en puisse faire, après l'explication qu'en a donnée plus haut l'auteur lui-même, c'est que dans notre temps, où les plus érudits s'épuisent en fouilles d'archives, en monographies, en notes fugitives de voyage, la tâche la plus utile est certainement de composer un faisceau de tant de documents éparpillés ; et s'il est, pour la jeunesse studieuse qui ne sait où se renseigner sur la marche de l'art dans l'histoire universelle des peuples, aussi bien que pour les savants eux-mêmes très-embarrassés par le chaos des follicules, quelque chose d'aussi indispensable que les recherches inédites des Waagen et des Passavant, et des Gaye et des Rumohr, c'est le manuel d'art du docteur Rigollot qui les résume en les contrôlant.

Bon homme, amusant causeur, point infatué de ce qu'il savait, toujours ardent à apprendre, sympathique dès le premier abord, faisant à merveille les honneurs d'Amiens, M. Rigollot avait, en dehors de sa ville, un nombre infini d'amis. Il fut de toutes les Académies, de celles de Rouen, d'Arras, d'Abbeville, de Saint-Quentin, de Blois, de la Société des Antiquaires de France, de celles de l'Ouest et

de la Morinie, correspondant de l'Académie de médecine de Paris et du Comité historique près le ministère de l'instruction publique. Le jour où, au pied de la statue de Du Cange, il prononçait le discours d'inauguration du monument, c'était en 1849, il reçut la croix de la Légion d'honneur. Cinq ans après, le 29 décembre 1854, l'Institut de France, l'Académie des inscriptions et belles-lettres, — la grande, la légitime ambition de ce pauvre docteur, — lui décernait le titre de son correspondant. On savait que la veille il était retourné à Amiens un peu mal à l'aise. L'heureuse nouvelle lui vint à toute vapeur : il était mort.

Ph. de Chennevières.

ÉTUDES HISTORIQUES ET CRITIQUES

SUR LES

ARTS DU DESSIN

DEPUIS CONSTANTIN JUSQU'A LA FIN DU RÈGNE DE FRANÇOIS Ier.

Vers les dernières années du IIIe siècle de notre ère, une langueur générale, un découragement extraordinaire sembla s'emparer des esprits; les populations, accablées par tous les genres de malheurs, abandonnèrent des dieux désormais impuissants à soutenir un empire dont les fondements étaient usés et qui paraissait près de sa fin. Une religion nouvelle, forcée de se cacher pour échapper à la persécution, enseignait à haïr les simulacres qui, jusque-là, avaient été l'objet des respects et de l'adoration, sans chercher d'abord à leur substituer d'autres images qu'elle n'eût su où placer et que les opinions alors dominantes regardaient comme une profanation. Les artistes, qui depuis longtemps n'étaient capables que d'un travail routinier, et chez lesquels ne se montrait aucune lueur d'un talent véritable, se trouvant sans direction, n'étant plus encouragés à reproduire les modèles que depuis des siècles on ne cessait de copier, n'exécutèrent plus rien que de très-médiocre, et l'art tomba dans un extrême abaissement.

CHAPITRE PREMIER.

PEINTURE DES CATACOMBES.

Les peintures des catacombes de Rome, commencées, il est vrai, au milieu des conditions les plus défavorables, dans un esprit purement religieux et sans aucune prétention au mérite artistique, sont une preuve irrécusable de ce que nous venons d'avancer.

Tout en s'accordant à regarder ces peintures comme les plus vénérables de toutes les représentations chrétiennes, on reste incertain sur la date qu'il faut leur donner. Suivant les uns, les plus anciennes, celles du cimetière de Saint-Calixte, appartiendraient au pontificat du pape Célestin Ier, vers l'an 424 ; d'autres en reculent l'époque de plus d'un siècle, vers le règne de Constantin; enfin on en fait remonter quelques parties beaucoup plus haut encore, et on attribue au pape Calixte, qui vivait du temps d'Alexandre Sévère, l'agrandissement et la décoration de ces souterrains qui étaient déjà alors des carrières fort anciennes.

Des hommes très-savants, tels que Dom Mabillon [1], avaient aussi regardé les catacombes comme des cimetières communs à la population de Rome, quelle que fût sa croyance [2]. Mais, suivant M. Raoul Rochette, les

[1] Lettres d'Eusèbe Romain sur le culte des saints inconnus, 1698.

[2] Dans le *Voyage dans les catacombes de Rome*, publié en 1810 par M. Artaud, il est fait mention de tombeaux évidemment païens et d'inscriptions se rapportant à l'an 235, sous Alexandre Sévère ou Maximin.

catacombes de Rome sont exclusivement, dans leur état actuel, des cimetières chrétiens.

C'est vers le milieu du XVIe siècle que les plus intéressantes des peintures qu'elles renferment furent découvertes et dessinées par les soins d'Antoine Bosio, dont l'ouvrage ne parut qu'après sa mort, en 1632 [1]. L'artiste, assez habile du reste, qu'il employa pour ses gravures, Chérubin Alberti, leur a donné une apparence uniforme et n'a pas exprimé l'imperfection qui caractérise la plupart d'entre elles. Mais, par compensation, il n'a pas fait sentir le mérite qui distingue le travail de certains sarcophages, par exemple celui de Junius Bassus, trouvé en 1595 [2].

Plus tard Seroux d'Agincourt, qui a fait dessiner sur les lieux quelques figures nouvellement découvertes, a mis à même d'en apprécier la mauvaise exécution [3]. Actuellement, ces souterrains sont tellement dégradés, qu'il est difficile de se faire une idée juste des images qui y étaient peintes. On assure que les catacombes de Naples [4] sont les seules où l'on peut rencon-

[1] *Roma sotterranea*. Rome, in-folio. Paul Aringhi l'a traduit en latin et augmenté sous le titre de *Roma subterranea*. Rome, 1651, ou Cologne, 1659.

[2] Junius Bassus était préfet de Rome, et l'inscription porte la date de 359.

[3] *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au* IVe *siècle jusqu'à son renouvellement au* XVIe. 1811-1820.

[4] Voyez BELLERMANN. Uber die altesten christlichen Begrëbuisstäten und besunders die Catakomben zu Neapel mit ihren Wandgemälden.

BOTTARI. Sculture e pitture sagre estratte dai cimeteri di Roma.

Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo disegnati ed illustrati per cura du G. M. (Marchi). Roma 1844. Ouvrage non terminé.

trer encore quelques restes de ces anciennes peintures [1].

Au reste, elles peuvent être appréciées sous deux points de vue très-divers : comme nous faisant connaître le symbolisme en usage dans la primitive Eglise, ou simplement comme des objets d'art. Sous ce dernier rapport, elles sont en tout conformes à ce qu'exécutaient dans le même temps les ouvriers païens; elles reproduisent les formes, l'arrangement, les dispositions de l'art antique seulement rendu avec impéritie et négligence [2]. Mais laissons parler sur ce point M. Raoul Rochette, qui a inséré dans le treizième volume des Mémoires de l'Académie des Inscriptions, un travail fort important sur les antiquités chrétiennes et en particulier sur les peintures des catacombes.

« Il semble, à dire vrai, que dès les premiers pas
« que nous faisons dans les catacombes de Rome, nous
« nous y retrouvions encore sur le terrain de l'anti-
« quité..... L'art antique doit se retrouver sur les
« monuments du premier âge du christianisme, dans
« tout ce qui tient au métier et au mode de représen-
« tation, tel, à bien peu de choses près, qu'il était
« pratiqué par des mains païennes, dans les mêmes
« temps et dans des circonstances semblables. Aussi

[1] Ces dernières catacombes sont, relativement à leur étendue, plus spacieuses que celles de Rome; elles ne contiennent que très-peu de peintures des premières époques du christianisme; le travail en est grossier, mais la vigueur du dessin et l'empâtement des couleurs rappellent beaucoup l'art antique.

[2] Le défaut absolu d'invention est le caractère dominant des peintures des catacombes et généralement de tous les ouvrages d'art qui appartiennent à la primitive Eglise. Ce défaut s'y montre plus sensiblement dans la faiblesse générale de l'exécution. (*Tableau des catacombes de Rome*, par M. Raoul Rochette, 1837, page 109.)

« l'expression des sujets chrétiens, sur les bas-reliefs
« des sarcophages et sur les peintures des catacombes,
« se trouve-t-elle généralement conforme aux données
« antiques, et l'imitation positive des modèles créés
« par le paganisme s'y fait-elle sentir à tous les
« détails de la composition et du costume, surtout
« dans les sujets bibliques, qui se prêtaient davantage
« à cette imitation, et qui sont aussi ceux qui se
« reproduisent le plus communément. La différence
« la plus grave est celle qui résulte de l'infériorité du
« talent chez les artistes employés par le christia-
« nisme, obligé qu'il était, dans les circonstances cri-
« tiques où il se trouvait, de se servir de toute main
« pour l'exécution des objets les plus indispensables à
« son culte; réduit, par un état habituel d'oppression,
« à cacher ses œuvres dans la profondeur et l'obscu-
« rité des catacombes, et toujours dominé par cette
« haine de l'art qui se confondait chez les premiers
« fidèles avec l'horreur de l'idolâtrie [1]. Cette différence
« est particulièrement sensible dans le petit nombre
« des sujets tirés de l'Evangile, pour lesquels les
« artistes chrétiens n'avaient pu trouver de modèles
« créés par l'art antique, ou mettre à profit quelques-
« uns de ses éléments. Réduits alors à puiser en eux-
« mêmes tous les motifs de leur composition, à inven-
« ter de nouveaux types pour des idées nouvelles,
« leur impéritie se montre tout entière dans une exé-
« cution si défectueuse, qu'elle consiste plutôt en une
« simple indication qu'en une représentation véritable

[1] Et qui se liait aussi chez eux aux traditions du judaïsme, ajoute M. Raoul Rochette. (*Tableau des catacombes*, 1837, page 99.)

« des objets ; de sorte que l'art proprement chrétien,
« tel qu'il nous apparaît dans le berceau même du
« christianisme, livré à lui-même, à ses seules res-
« sources et à ses propres inspirations, et privé, par
« l'effet d'une crainte superstitieuse, de l'utile assis-
« tance qu'il eût pu demander encore à l'art antique,
« tout déchu qu'il était lui-même à cette époque, nous
« offre à peu près le même phénomène qui avait
« signalé la naissance de celui-ci ; en ce que l'un et
« l'autre, après avoir commencé par une délinéation
« imparfaite ou abrégée et par une sorte d'écriture
« figurative, se retrouvent à peu près au même point
« aux deux extrémités d'une carrière si longue [1]. »

De la considération des peintures des catacombes, il résulte pour le savant « qu'en aucun temps l'art des
« anciens, bien que considérablement déchu et cultivé
« par des mains ennemies, et dans un système tout
« différent, ne perdit entièrement ses droits et n'ou-
« blia ses traditions, si ce n'est à l'époque où tous les
« éléments de la civilisation vinrent s'engloutir à la
« fois dans l'abîme de la barbarie, et où il n'y eut plus
« que la foi du chrétien qui surnageât au-dessus de
« cet effroyable gouffre [2]. »

Si, sous ce point de vue, les catacombes ne nous montrent en quelque sorte que l'art romain fort dégénéré, mais formé toujours des mêmes éléments ; sous un autre rapport, ces monuments, en apparence si grossiers, sont dignes de tout notre intérêt en ce qu'ils

[1] *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, II, p. 93.

[2] *Ibid.*, p. 160.

sont le plus vieil héritage que nous aient transmis nos devanciers dans la croyance en Jésus-Christ ; la pensée qui les a conçus, la sublimité du symbole ou de l'allégorie qui a présidé au choix des sujets, sont dignes de toute notre attention et importants à recueillir [1].

Si l'art nouveau avait été dès l'abord, ainsi qu'on l'a avancé, conforme aux principes de la religion du Christ, il eût été entièrement opposé à celui des anciens ; il aurait cherché à exprimer la prédominance de l'âme sur le corps, la victoire du monde de l'intelligence sur le monde matériel ; il aurait voulu représenter ce qui est ineffable, ce qui n'a pas de formes connues ; il aurait abordé l'image de la mystérieuse Trinité ; mais au lieu de le tenter, il n'essaya qu'avec timidité la reproduction des événements évangéliques, et se contenta le plus ordinairement de sujets qui n'en étaient que la figure. Il suffisait alors aux fidèles, pour qui ces peintures étaient faites, d'y trouver un symbole, une allégorie qui répondît à leur pensée, pour qu'ils s'en contentassent ; le mérite de l'exécution les touchait peu. Aussi a-t-on remarqué que la plastique, qui ne peut se borner à un à peu près et a besoin de formes bien arrêtées, avait été presqu'entièrement délaissée pour la peinture qui peut, au moyen de quelques traits, rendre sensibles les conceptions pieuses qui seules étaient admises dans ces souterrains ; il semble que n'ayant pas à reproduire des êtres exis-

[1] Mais il est difficile de trouver dans ces peintures, comme l'a fait M. Rio (*De la Poésie chrétienne. Forme de l'art. Peinture*, 1836), une haute tendance, un beau caractère et un style quelquefois grandiose ; si quelques germes de ces qualités s'y rencontrent, il faut les regarder comme des emprunts faits aux modèles de l'antiquité classique.

tant par eux-mêmes, comme le fait la sculpture, n'empruntant aux corps que leur apparence, les montrant comme des ombres fugitives, la peinture soit par cela même plus propre à frapper l'imagination et à satisfaire les sentiments exaltés.

L'emploi des figures symboliques n'était pas d'ailleurs entièrement nouveau. Sur des sarcophages appartenant aux dernières époques du paganisme, on en rencontre d'analogues; elles indiquent que les esprits inquiets avaient cherché à donner aux types anciens une signification plus profonde, analogue sans doute à la situation où les plongeait le malheur des temps. C'était là le prélude des peintures chrétiennes; mais, avant celles-ci, quelques symboles grossièrement tracés sur la pierre des tombeaux avaient servi à désigner la place où reposaient les adeptes de la nouvelle religion. C'étaient de simples indications, des signes de reconnaissance dont le sens était ignoré des profanes. Ainsi une vigne ou des raisins signifiaient le Sauveur, un poisson, ΙΧΘΥΣ, était aussi son emblème, ou rappelait qu'on avait été purifié par les eaux du baptême; un agneau représentait un disciple, un navire l'Eglise, une palme, la victoire remportée sur la mort, etc.

On se donna plus de latitude sur les voûtes des salles disposées dans les catacombes à l'imitation de celles des tombeaux païens, soit pour de pieuses réunions, soit pour y célébrer le sacrifice de la messe. On préféra d'abord ce qu'il y a de bon et de consolant dans le gouvernement du Christ, sans chercher cependant à le mettre en scène ni à reproduire son image. Ainsi sa mission divine est souvent désignée par le bon pasteur que l'on voit gardant ou abreuvant son

troupeau, et rapportant sur ses épaules la brebis égarée. On y représentait aussi Orphée jouant de la lyre au milieu des animaux, soit parce qu'il domptait par ses charmes magiques les puissances de la nature, soit que le Messie ait été prédit dans ses hymnes [1].

Les personnages de l'Ancien-Testament qui, comme on le sait, est la figure du Nouveau, étaient aussi choisis de préférence à cause de leur signification allégorique. Moïse frappant le rocher désignait la naissance miraculeuse de Jésus-Christ, qui lui-même est la fontaine de la vie. Le sacrifice d'Isaac est l'image de son propre sacrifice, Daniel dans la fosse aux lions est celle de sa mort. Hélie montant sur son char de feu indique son retour vers son Père. Jonas englouti par le monstre marin et rejeté sur le rivage, c'est le Christ descendu aux enfers et ressuscité. Dans le Nouveau-Testament, on a préféré le Lazare, la Samaritaine, le Paralytique; ils sont souvent représentés seuls, sans être accompagnés de Jésus-Christ, et ne sont figurés qu'à titre de symboles et pour exprimer sa puissance. Il est cependant quelques scènes où se montre le Fils de Dieu ; on le voit enfant recevant les offrandes des Rois mages, ou bien instruisant les docteurs, ou bien opérant quelque miracle. Mais il semble que partout on ait évité de lui donner un caractère de personnalité ; il est représenté avec des traits vagues

[1] Dans les derniers temps du paganisme, les scènes sculptées sur les tombeaux avaient plutôt également une signification symbolique quelles ne cherchaient à reproduire des personnages mythologiques. C'est ainsi que l'histoire de Méléagre, de Niobé et ses enfants, l'Amour et Psyché, étaient des allégories relatives au dépérissement, à la mort, à l'espérance d'une vie future.

qui n'ont rien d'individuel. C'est là du moins ce qu'on a trouvé sur les voûtes des catacombes de Saint-Calixte, que l'on s'accorde, ainsi que nous l'avons déjà dit, à regarder comme les plus anciennes de toutes.

Les peintures ont un autre caractère sur des catacombes ornées postérieurement et qui n'appartiennent plus aux temps de la primitive Eglise, telles que celles de Saint-Pontien. On voit sur celles-ci, outre les images de plusieurs saints, la croix gemmée, c'est-à-dire couverte de pierres précieuses et entourée de roses ; c'est un objet de joie et d'admiration, un instrument de triomphe et non celui du supplice. On y rencontre aussi le baptême de Notre-Seigneur dans les eaux du Jourdain, et surtout un portrait de Jésus-Christ qui est célèbre. Son type est différent de celui qui est usité dans les autres cimetières de Rome ; on a eu l'intention manifeste de reproduire la physionomie qu'on lui attribuait probablement au temps du pape Adrien Ier, où l'on croit que cette catacombe a été repeinte [1].

Dans un cimetière que l'on dit encore moins ancien, celui qui porte le nom de Saint-Jules, pape, ou de Saint-Valentin sur la voie Flaminia, on a représenté le Christ sur la croix, revêtu d'une longue tunique ; la Vierge tenant devant elle l'image de son Fils ; la visitation et le martyre de sainte Saloméa. Il est reconnu que les sujets traités dans ces peintures, que M. Artaud croit du xe siècle, n'ont été introduits que fort tard.

[1] Ces peintures n'ont pas le caractère antique des autres. Les saints portent le nimbe et ont des costumes différents dont l'un est déjà celui des ecclésiastiques.

Ces catacombes qui du reste ont été employées à la sépulture des chrétiens jusque vers le milieu du xe siècle, sous le pape Benoît III, mort en 858, après lequel on les abandonna, dit-on, comme dangereuses, présentent, lorsqu'on les examine dans un ordre chronologique, des changements bien tranchés de style et de costume qui permettent d'y suivre les progrès incessants de la barbarie, qui ne s'arrêtèrent en Italie que dans le cours du xiie siècle.

CHAPITRE II.

DE L'ART ROMANO-CHRÉTIEN.

Au IVe siècle, par suite de la conversion de Constantin au christianisme et des grandes constructions qui furent la conséquence de la translation de l'empire sur les rives du Bosphore, on rechercha de nouveau les artistes et on les excita à donner à leurs productions un caractère qui les distinguât des précédentes.

Plus tard, au Ve siècle, le triomphe définitif de la religion qui, jusque-là, n'avait cessé de combattre, et le mouvement qu'imprimèrent aux esprits les écrits immortels des pères de l'Eglise qui en furent les plus illustres défenseurs [1], semblèrent ranimer le génie de l'art et rappeler quelques souvenirs des meilleurs temps. Il en résulta comme une espèce de renaissance dont on peut se former une idée d'après les sarcophages nombreux datant de cette époque, lesquels sont ornés de scènes empruntées concurremment au paganisme et au christianisme [2], et se distinguent par un

[1] Saint Augustin, saint Jérôme, saint Ambroise, saint Jean Chrysostôme.

[2] Une sorte de neutralité existait alors entre les deux cultes. Les grandes familles de Rome, pour la majeure partie païennes, continuèrent d'honorer ouvertement les faux dieux jusqu'au Ve siècle, et Constantin lui-même prit soin de recueillir et de placer dans ses basiliques les chefs-d'œuvre de l'art antique. Ainsi les sculpteurs purent encore continuer leurs études sur le Jupiter Olympien et la Minerve de Phidias. Aussi M. du Sommerard a-t-il dit que Constantin, en créant la sculpture chrétienne, avait ravivé la sculpture païenne au profit des derniers champions du paganisme.

certain mérite d'exécution et d'heureuses réminiscences. La composition de ces sculptures est simple et naturelle, les figures, dont le costume est à peu près celui des anciens Romains, sont moins lourdes et moins travaillées qu'aux siècles précédents.

Cette époque est d'une grande importance pour le sujet qui nous occupe, et a été, dans ces derniers temps, étudiée avec quelque soin. Est-il vrai qu'il naquit alors un art entièrement neuf, différent de celui qu'on avait connu jusque-là, et qu'on puisse qualifier *d'art chrétien?* C'est ce qu'affirme M. du Sommerard dans son bel ouvrage, *Les Arts au moyen âge;* cependant, au commencement de son troisième chapitre, cet amateur si zélé des beaux arts, mais qui les jugeait avec des connaissances positives, plutôt qu'au moyen de déduction d'idées plus ou moins abstraites, mystiques ou philosophiques, s'était demandé ce que c'est que *l'art chrétien*, et quand il a atteint son apogée, sans savoir précisément qu'y répondre, surtout depuis qu'on a cessé d'en regarder comme la plus belle expression la plupart des immortelles compositions de Raphaël. M. du Sommerard dit [1] *que Constantin créa un art neuf en ravivant la tradition grecque par l'inspiration orientale.* S'il n'était question ici que d'architecture, d'églises, de basiliques, nous n'aurions peut-être aucune objection à faire, mais, s'il s'agit de sculpture ou de peinture, nous ne voyons pas qu'on apporte aucune preuve à l'appui de cette assertion. Il est vrai que, pour la première fois peut-être, on exécuta sous son règne des sarcophages chrétiens, et qu'on y repré-

[1] *Les Arts au moyen âge*, I, p. 92.

senta des sujets tirés de la Bible ou des Evangiles; mais, parce qu'il y eut alors *de la sculpture chrétienne*, il ne résulte pas qu'il y eut un *art chrétien*. Pour mériter ce titre, il faudrait, ce nous semble, que ces sculptures offrissent un style nouveau et spécial qu'elles possédassent à l'exclusion de toutes les autres, et qui seul pût répondre aux exigences du culte; mais ces figures n'ont de neuf que le sujet. On y voit Jésus-Christ et les Apôtres, Adam et Eve, Moïse et Abraham, les prophètes Jonas et Daniel. Le style, commun et sans élévation, ne s'y distingue par aucun caractère des œuvres médiocres des époques antérieures; les formes sont molles et incorrectes, et l'on cherchait encore à imiter les modèles antiques. Jésus, représenté ordinairement imberbe, y est paré des grâces de la jeunesse, et les Apôtres ont des physionomies et des costumes purement romains.

Cette question de savoir en quoi consiste l'art chrétien et dans quel temps, dans quelle école il se montra plus parfait, a été très-diversement résolue par les écrivains qui dans ces dernières années s'en occupèrent; c'est le cas de dire : *Quot capita tot sensus.*

Nous nous proposons de donner à notre tour notre solution, mais nous ne pourrons le faire qu'à la fin de cet ouvrage, après que nous aurons placé sous les yeux du lecteur tous les éléments qui peuvent le mettre à même de savoir à quoi s'en tenir sur ce sujet intéressant.

Nous n'avons point la prétention d'écrire une histoire didactique et complète de l'art. Notre but est différent et plus modeste. Nous voulons seulement offrir un recueil de renseignements positifs sur les

principales époques et les artistes les plus célèbres, indiquer les points de controverse qui ont surgi depuis peu, et apprendre, par la publication de monuments inédits de tous les siècles reproduits avec fidélité, à reconnaître par quelles phases les arts du dessin ont passé avant d'arriver à leur perfection sous les pontificats de Jules II et de Léon X. La description de ces figures interrompra de temps en temps notre récit, ou plutôt en tiendra lieu. Dans un ouvrage consacré à l'histoire du dessin, il faut surtout appliquer le précepte d'Horace :

Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
Ipse sibi tradit spectator.

Planche n° 41.

FEUILLE DE DIPTYQUE D'IVOIRE.

Le dessin de cette feuille de diptyque[1] est d'un travail très-soigné et tel qu'au jugement des meilleurs

[1] Un diptyque était formé de deux tablettes de bois, ou d'ivoire, réunies par une charnière et fermant comme la couverture d'un livre ; l'extérieur était plus ou moins orné ou sculpté ; l'intérieur enduit de cire servait d'agenda sur lequel on écrivait avec un *style*. Les diptyques étaient employés en guise de missives dans les occasions solennelles, et les consuls s'en servaient pour annoncer leur élévation aux principaux personnages de l'empire. D'autres de ces petits meubles pouvaient renfermer intérieurement des peintures ou des sculptures ; leur destination était différente et souvent ils étaient formés d'une pièce principale recouverte par deux panneaux en forme de volets ; ils s'appelaient alors triptyques, ou polyptyques, ou agiothyrides (agiai-thyrai, portes saintes ; c'est le nom qu'on avait particulièrement donné à trois portes qui se trouvaient à l'abside de l'église de Sainte-Sophie à Constantinople.) On donne aussi, mais à tort, le nom de feuilles de diptyque à des morceaux d'ivoire sculptés qui avaient pour destination de recou-

connaisseurs, il n'a pu être exécuté qu'à Rome ou à Constantinople, où se trouvaient les artistes les plus habiles. Elle représente trois scènes superposées tirées du Nouveau-Testament.

La première montre le massacre des innocents. Hérode, costumé comme un empereur romain, et ne s'en distinguant que par le bandeau royal qui ceint sa tête, semble bénir d'un air paterne l'action qui se passe devant lui; le ministre qui exécute ses ordres s'apprête à meurtrir un enfant; un autre enfant est étendu à ses pieds; derrière sont deux mères éplorées.

Le baptême de Jésus-Christ occupe la seconde scène. Saint Jean, à demi-vêtu d'une courte tunique et portant le *pedum* pastoral [1], place la main sur la tête de Notre-Seigneur, qui est représenté enfant, tandis que le Saint-Esprit épanche sur lui l'onde sainte.

Au-dessous, on a figuré le miracle des noces de Cana. Jésus-Christ, debout, bénit l'eau que le serviteur verse d'une amphore dans les jarres qui doivent

vrir des livres; encastrés au milieu de la couverture, ils n'étaient pas réunis par une charnière à la feuille correspondante.

Le concile d'Illiberis, tenu l'an 300 ou 305, défendit d'admettre dans les églises des peintures qui eussent rapport au culte et à la foi des chrétiens, mais il recommandait l'usage des diptyques qu'il était plus facile de cacher. On voit par là qu'on devait dès le IIIe siècle se servir de diptyques du genre de celui que nous décrivons.

[1] Cette figure est tout-à-fait dans le style du bon temps de l'art antique; la forme de la barbe rappelle celle que portait l'empereur Adrien et qui revint à la mode au temps de Dioclétien. Dans le petit baptistaire de *Santa Maria in Cosmediu* à Ravennes, une mosaïque représente aussi le baptême de Notre-Seigneur; Jésus imberbe est dans le Jourdain jusqu'à la ceinture; saint Jean tient comme sur notre ivoire un *pedum* ou bâton de berger, et pose également la main sur la tête du Christ. Le Jourdain y est représenté avec des cornes. La date de cette mosaïque est l'année 553.

renfermer le vin destiné au festin. A côté est un personnage portant comme le Christ le costume romain. La figure de Jésus est jeune, arrondie ; il ne se distingue que par le nimbe et par la disposition des cheveux qui, séparés sur le front, à la mode des Nazaréens, retombent en deux masses de chaque côté et recouvrent les oreilles. Tous les autres personnages sont dans le style romain le plus pur ; saint Jean ressemble aux bergers des églogues de Virgile, figurés sur les plus anciens manuscrits des œuvres de ce poëte. Aucune influence étrangère ne se fait sentir sur cette sculpture, dont les formes courtes et lourdes caractérisent les dernières productions de l'art antique.

Nous avons retrouvé chez M. le comte Auguste de Bastard la contre-partie de cet ivoire, mais sciée en trois morceaux ; ils représentent : 1° Jésus guérissant l'hémorrhoïsse. On sait que ce sujet a été, dit-on, représenté par deux statues que la femme miraculeusement soulagée avait fait élever dans son pays (Panéade ou Panéas) avec l'autorisation du roi Hérode II. Mais la discussion du fait de cette statue de Jésus-Christ, la plus ancienne de toutes, et qui aurait ensuite été transportée à Constantinople, nous entraînerait trop loin et nous ferait sortir des bornes que nous nous sommes prescrites [1].

2° La guérison du paralytique. On le voit emportant son lit, comme sur la plupart des plus anciens sarcophages.

[1] M. Raoul Rochette reconnaît qu'il serait bien difficile aujourd'hui de soutenir cette légende.

3° Jésus faisant entrer dans des pourceaux les démons dont était possédé le nommé Légion. Les deux porcs sculptés sur cet ivoire et leur course impétueuse vers l'étang (ὥρμησεν ἡ ἀγέλη, *impetu abiit grex* [1]) sont très-bien rendus. Le visage de leur gardien exprime parfaitement le désespoir qu'il éprouve en voyant la perte de son troupeau. C'est un sujet qui n'a été que très-rarement reproduit.

Il est peut-être difficile d'assigner l'époque précise où ce diptyque a été exécuté. Si on en juge par la grande ressemblance qui existe entre le travail des têtes d'Hérode et de saint Jean et celui des médailles d'or et d'argent frappées sous Dioclétien et les empereurs qu'il s'associa, on le reportera à la fin du IIIe siècle ou au commencement du IVe. Si on se refuse à admettre que dès ce temps des artistes habiles consacrassent leurs talents à exécuter des monuments chrétiens, il faut se reporter au règne de Théodose, environ un siècle plus tard. On sait que sous ce prince les arts du dessin se ranimèrent en quelque sorte et se relevèrent de l'abaissement où ils étaient tombés sous les règnes précédents. On assure que la base de la colonne qu'il fit ériger à Constantinople et dont on ne possède jusqu'ici que des dessins très-fautifs, offre de fort beaux bas-reliefs que l'on peut comparer, quant au style, aux figures de cette feuille d'ivoire.

On a attribué les représentations, si complètement exécutées dans la manière des anciens, à des personnes qui, d'abord élevées dans la religion païenne, embrassèrent ensuite le christianisme, comme cela arriva

[1] B. Lucas, Ev., cap. VIII, v. 33.

surtout après la conversion de Constantin. Habituées qu'elles étaient dès l'enfance à voir partout les figures de leurs dieux, elles durent conserver le besoin d'en posséder d'analogues des objets de leur nouvelle foi. Ce besoin ne dut se faire sentir que beaucoup plus tardivement aux Juifs convertis, dont la religion défendait de faire des images de la Divinité. Les Romains, qui appartiennent tous à ce qu'on appelait alors les gentils, représentèrent naturellement le Christ comme Apollon, comme Mercure, dieux qui avaient le privilége d'une éternelle jeunesse; tel est le Christ de notre ivoire.

Parmi les diptyques de la bibliothèque du roi à Paris, il en est deux ou trois qui conservent d'une manière remarquable le style que nous désignons comme *romano-chrétien*. Quoiqu'ils aient pu avoir été exécutés à Constantinople, ils n'ont rien du caractère byzantin. Nous citerons celui de Flavius Félix, de l'an 428, qui passe pour le plus ancien diptyque consulaire connu [1] et le plus beau quant au style. Ce n'est qu'un portrait, mais il est plein de vérité et semble le dernier soupir de l'art antique [2]. Le diptyque du consul Anastase, qui est de l'an 517 et vient probablement de Liége, présente dans le travail et le costume une absence complète de goût. C'est toujours le style de l'école romaine, mais avec tous ses défauts, ses formes molles, son galbe pesant [3].

[1] On dit cependant que la bibliothèque royale de Berlin possède un diptyque consulaire de l'an 416.

[2] Voyez la planche XII du recueil de bas-reliefs et d'ornements du *Trésor de numismatique et de glyptique*.

[3] Planche XVII du même recueil.

Le diptyque du consul Philoxène, sous l'empereur Justin, l'an 525, laisse apercevoir encore plus combien l'art était alors dégénéré [1].

Nous indiquerons encore, au nombre des diptyques célèbres en archéologie, celui de l'empereur Constantin (milieu du IVe siècle), qui le représente entouré de plusieurs personnages portant tous le cachet du style antique. Il est à Rome dans la bibliothèque Barberine. Celui de Stilicon que possède M. Baudot de Dijon, est dessiné dans l'Atlas de M. du Sommerard.

Quant au diptyque de l'empereur Justinien, des premiers temps du VIe siècle (qui est au palais Riccardi à Florence), il n'appartient pas à cette catégorie, puisqu'il porte tous les caractères du style byzantin.

Planche n° 42.

IVOIRE SCULPTÉ.

Nous avons trouvé dans le cabinet de M. Micheli, à Paris, des ivoires analogues à ceux que nous venons de décrire, et représentant des scènes du même genre. Ils sont également d'une époque reculée, mais les formes purement romaine des sculptures précédentes et le costume s'y montrent notablement altérés ; on y sent l'empreinte d'une main barbare qui n'a pu conserver aux anciens modèles leur pureté primitive.

Le Christ y est représenté quatre fois et toujours avec le même mouvement. Sa figure est jeune, mais dépourvue d'expression ; les yeux grandement ouverts

[1] Planche LIII du même recueil.

et comme effarés. La chevelure est non-seulement partagée sur le front, mais arrangée avec symétrie et retenue sur le col par une boucle de cheveux [1]. Il a quelquefois deux tuniques contre le précepte de l'évangile saint Mathieu [2]; mais le geste avec lequel il retient son manteau est mal rendu, et ce vêtement est à peine indiqué. Peut-être qu'au temps où cette sculpture a été faite, le manteau ou *pallium* n'était plus en usage. Jésus se fait toujours reconnaître par la croix gemmée qu'il tient à la main et qui parfois le gêne dans son action ; il a d'ailleurs les pieds nus ainsi que tous les autres personnages. La comparaison de cette planche avec celle qui précède, permettra mieux qu'aucune description de saisir le caractère de la dégénérescence qui s'est introduite si rapidement en Italie dans les arts du dessin.

Sur le premier tableau, on a figuré la résurrection de Lazare; il est droit et encore enveloppé de bandes comme sur les sarcophages anciens. Le livre à la couverture ornée que tient un apôtre, au lieu du *volumen*, est une invention peu ancienne. Sur le second, se voit l'hémorrhoïsse qui touche le bord de la robe de Jésus.

Les deux autres sujets que nous n'avons pas reproduits représentent Jésus-Christ rendant la vue à

[1] Cet arrangement soigné des cheveux, ces boucles qui les retiennent, s'observe sur les monuments français du IXe siècle, particulièrement sur un psautier dont nous publierons plusieurs dessins. Est-ce la chevelure bouclée, οὐλόθριξ *capillus subanellatus*, attribuée au Christ par les auteurs grecs, expressions qu'il ne faut peut-être pas rendre par *crispa cesaries*, cheveux crépus.

[2] S. Mathieu, Ev., chap. x, v. 10.

l'aveugle-né, et la guérison du paralytique que l'on voit emportant son grabat.

Trois de ces sujets trouvent leur explication symbolique dans un passage célèbre des *Constitutions apostoliques:* Nous croyons à la résurrection..... Celui qui a ressuscité Lazare, qui a guéri le paralytique, rendu la vue à l'aveugle-né..... nous rendra aussi à la vie.

CHAPITRE III.

MOSAIQUES CHRÉTIENNES.

Nous venons de voir qu'à Rome les artistes, en retraçant des sujets chrétiens sur les sarcophages et les parois des catacombes, n'avaient pas cependant changé de méthode, et qu'ils continuèrent d'imiter les ouvrages anciens, qui depuis si longtemps leur servaient de modèles. Il en fut de même dans l'empire d'Orient, et nous verrons se conserver pendant des siècles, sur des manuscrits grecs, des figures absolument pareilles à celles qu'exécutaient les ouvriers romains.

C'est au ve siècle qu'apparaissent pour la première fois des représentations chrétiennes ayant un type qui leur soit propre et un véritable caractère religieux tout-à-fait d'accord avec le nouveau culte. A cette époque, le besoin de réunir les fidèles dans un même lieu, et à des places distinctes, fit construire à l'imitation des basiliques où se rendait la justice, et sur des plans spacieux, des églises où se trouvaient de grandes voûtes placées ordinairement à l'abside, des arcs élevés qui séparaient les nefs du sanctuaire et de larges murailles. Ces grands espaces, qui s'offraient rarement dans les temples païens, reçurent pour la plupart une décoration brillante au moyen de la peinture en mosaïque, qui remplaça presque constamment la peinture ordinaire, beaucoup moins durable et moins éclatante.

La grande habileté avec laquelle les anciens exécutaient des ouvrages de ce genre, doit faire présumer que cette peinture n'avait pas été entièrement abandonnée lorsque l'empire romain embrassa le christianisme. Mais les mosaïques antiques n'étaient guère employées qu'à former le pavé des édifices [1]; et, à part quelques rares exceptions, on ne pouvait représenter ainsi les objets du nouveau culte; c'eût été les profaner que de les exposer à être foulées aux pieds. Il n'en fut plus de même lorsque cette ornementation put être employée à recouvrir les parties nues des églises nouvelles; elle leur donna un brillant éclat, souvent comparé à celui de la dorure [2], qui s'accordait parfaitement avec les habitudes de luxe en tout temps propres à l'Orient. Les vastes surfaces mises à la disposition des artistes donnèrent, pour la première fois, à la peinture la facilité de rendre sensible l'élévation morale et le caractère divin des sujets chrétiens qu'elle représentait. La dimension presque colossale [3]

1 Emeric David présume que l'empereur Claude fut le premier qui employa les mosaïques à un autre usage qu'à l'ornement des pavés. Une découverte récente, faite à Pompéi, a montré une mosaïque incrustée dans le mur d'une habitation particulière. Pline (liv. XXXVI, chap. 64) dit positivement que depuis peu les mosaïques s'étendent des pavés jusqu'aux voûtes, et qu'on y emploie le verre. On croit cependant que ce n'est que dans le cours du IVe siècle que la peinture historique de grand style a été exécutée en mosaïque, et que celle-ci a pris une grande extension. On a remarqué qu'Anastase, dans la vie de saint Sylvestre, où il décrit les magnifiques églises construites par Constantin et la richesse incroyable de leurs ornements, se tait tout-à-fait sur les mosaïques.

2 Ces mosaïques étaient surtout faites de morceaux de verre transparents, colorés ou dorés, appliqués sur un fond d'or, ce qui les rendait éblouissantes.

3 L'épithète de colossal peut effectivement s'appliquer très-bien à

des figures placées ordinairement très-haut était de nature à frapper vivement les imaginations. La disposition des personnages, leur maintien grave et digne, leur donnent une apparence surhumaine, et ils produisent dans l'âme des fidèles une émotion craintive et respectueuse.

C'est sur ces monuments qu'on trouve d'une manière positive, sinon la première pensée, au moins le perfectionnement et l'expression complète de la dignité et de l'air solennel qui servirent comme de cachet aux œuvres sévères et pures de l'art nouveau ou chrétien. L'effet de la direction qu'il prit alors peut même se concilier avec l'exécution grossière des productions des plus mauvais temps du moyen âge. Ce n'est pas sans intérêt qu'on les voit survivre aux siècles d'extrême barbarie, se rajeunir et reprendre une vie nouvelle dans les plus célèbres conceptions de Raphaël, où ils se revêtirent de toute la beauté qui est compatible avec la nature humaine, et atteignirent le terme de leur perfection.

Le nouveau champ ouvert à l'inspiration des artistes, ou, si l'on aime mieux, à celle des personnages qui les dirigeaient dans leurs travaux, donna l'occasion de passer de plus en plus des simples signes ou des symboles et des allégories plus ou moins arbitraires, à la figuration d'objets réels dont la significa-

quelques-unes de ces figures; telle était, par exemple, celle qui représentait Dieu le père, et était exécutée en mosaïque sur le dôme principal de l'église de Sainte-Sophie, à Constantinople. Au témoignage d'un écrivain du XVe siècle (Clavijo), elle avait trois palmes d'un œil à l'autre, et cependant vue d'en bas, elle ne paraissait pas plus haute qu'un homme.

tion repose sur les lois générales de la nature, et que l'on peut immédiatement reconnaître sans y avoir été préparé par une instruction particulière.

Ces mosaïques représentent les personnages divins : e Sauveur, les Apôtres et les Prophètes. Mais on ne se contenta plus des formes banales qui jusque-là leur avaient été données [1]; on chercha à leur trouver une physionomie qui répondît à leur nature divine; on inventa pour eux des types nouveaux s'éloignant des modèles adoptés jusqu'alors, et qu'on répudia comme entachés des souvenirs de l'idolâtrie; on abandonna donc les formes grecques ou romaines, et l'on chercha dans les traits si prononcés de la nation juive le caractère religieux et purement chrétien dont le besoin se faisait alors sentir.

La création la plus sublime que l'on puisse rattacher à cette époque reculée, est le portrait de Jésus-Christ, qui, transmis d'âge en âge jusqu'à nous, s'est conservé comme le type vénérable et sacré du Dieu fait homme.

Le visage est d'une forme ovale légèrement allongée, la barbe est fourchue, quoique courte et rare, les

[1] Antérieurement à cette époque, comme M. Raoul Rochette le reconnaît (*Tableau des Catacombes de Rome*, page 110), sur les peintures des catacombes, sur les sarcophages et jusque sur les verres peints qui servaient à la célébration des agapes, on ne put réussir à en produire des types qui fussent, on ne dira pas dignes de leur objet, mais satisfaisants sous le rapport de l'art, des types qui répondissent suffisamment à l'intention de leur auteur et à la piété du chrétien.

Il n'exista, dans les premiers temps de l'Eglise, aucun modèle consacré pour la figure du Christ, de la Vierge ou des Apôtres. C'est au plus tôt vers le IIIe siècle de notre ère que se montrèrent chez les fidèles les premières images du Christ, qui étaient des portraits de convention, probablement d'origine gnostique. Saint Augustin parle des innombrables variétés de physionomies introduites dans les prétendus portraits du Christ qui s'exécutèrent de son temps.

cheveux partagés également sur le front en deux longues masses qui retombent sur les épaules. La physionomie est douce, grave et mélancolique [1].

Le portrait du Christ le plus vénéré à Rome, est une tête miraculeuse ou image archétype, qui, dit-on, apparut à Constantin lorsqu'il construisait la basilique de Latran. Après avoir été restaurée fort anciennement, cette image a été placée dans le *Sancta sanctorum* [2], à l'abside de Saint-Jean-de-Latran. Il est bien difficile de croire qu'elle remonte à un temps aussi ancien; elle n'a jamais dû être considérée comme une œuvre d'art, d'après la manière dont on la supposait produite, dit M. Raoul Rochette, et ne saurait par conséquent être l'objet de l'examen.

M. de Rumohr indique un autre portrait de profil du Christ, conservé dans le Musée chrétien du Vatican, comme étant à la fois un des plus anciens exemples de ce genre de peinture, et témoignant une plus grande habileté et plus de connaissance des formes naturelles que la plupart des mosaïques de Rome et de Ravenne; mais il ajoute qu'on ne peut avoir grande confiance dans l'authenticité et l'âge de

[1] Dans les anciens manuscrits, on trouve souvent à la fois les divers types donnés à la figure du Christ, suivant qu'on a imité dans les miniatures des modèles remontant à une époque plus ou moins reculée. C'est ainsi, par exemple, que dans un manuscrit anglo-saxon du xe siècle, qui appartient au duc de Devonshire, tantôt le Christ est représenté jeune, à la manière antique, tantôt barbu, suivant le type des mosaïques, et ailleurs avec de grandes moustaches retroussées qui lui donnent un aspect affrayant et tout-à-fait barbare.

[2] C'est à tort qu'on appelle quelquefois cette image elle-même *Sancta sanctorum*.

ce portrait, qui a subi de très-fortes restaurations[1]. On trouve des portraits analogues du Christ sur quelques-uns des sarcophages du Vatican[2] et sur certaines peintures des catacombes[3]; mais ils ne paraissent être là qu'une importation étrangère; leur style est différent de celui des autres personnages; on s'accorde à en attribuer l'invention à des artistes byzantins et à ne pas la faire remonter plus haut que le ve siècle.

Saint Pierre et saint Paul se reconnaissent aussi à des traits particuliers; le premier a une tête ronde, les cheveux et la barbe courts et crépus; le second a un visage plus allongé, le nez droit, une barbe longue et pointue.

[1] *Italienische Forschungen*, t. I, p. 70. Il ressemble aux portraits des anciens philosophes barbus, et a le caractère qu'on attribuait à ces personnages. Il pourrait être, dit-on, du IIIe siècle et tel que pouvaient se le figurer des païens instruits.

[2] Par exemple, le portrait gravé, t. Ier, p. 187, de la *Roma subterranea*, qu'on croit être du siècle de Julien l'Apostat.

[3] Le plus remarquable est peint dans le cimetière de Saint-Calixte sur la voûte d'une chapelle (*Ibidem*, page 321). BOTTARI, *Sculture et pitture sagre, estrate da i cimeteri di Roma.* (1737, tome II, tab. 70.)
M. Raoul Rochette la regarde comme la plus ancienne et la meilleure image du type dit des mosaïques, et il le rapporte au siècle de Constantin. Cependant la situation de la chambre très-ornée, tout au bout du cimetière de Saint-Calixte, où se trouve ce portrait, et l'image de la Sainte Vierge tenant son enfant sur ses genoux, qu'on y voit en outre, pourraient très-bien faire présumer que cette décoration n'est pas antérieure au ve siècle.
Le même savant ajoute d'ailleurs que ce type de la figure du Christ a été d'abord fixé dans le sein de l'Eglise grecque et adopté par les fidèles d'Occident du IVe au ve siècle, et qu'il se reproduit à partir de cette époque sur tous les monuments de la période byzantine et dans les mosaïques des plus anciennes basiliques de Rome.
Voyez sur ce sujet l'ouvrage qu'il a publié sous le titre de : *Discours sur l'origine, le développement et le caractère des types primitifs qui constituent l'art du christianisme.* 1834.

Sur les plus anciennes mosaïques, les principales figures, le Christ, les Apôtres, les Prophètes paraissent toujours dans le costume sévère de l'antiquité ; ils portent une longue tunique sur laquelle est jeté le *pallium* ; les pieds sont nus ou n'ont que de simples sandales, tandis que les saints plus nouveaux, et les personnages contemporains sont au contraire revêtus de riches habits, tels qu'en portaient alors les Orientaux ou les peuples barbares, et leurs pieds sont toujours cachés par la chaussure.

Nous venons de reconnaître dans ces mosaïques le commencement d'un style nouveau purement chrétien, reste à savoir à qui nous devons en faire honneur.

Il est rare jusqu'ici qu'on ait traité cette question avec une entière impartialité. L'école à qui on doit ces productions ne continua pas de marcher avec succès dans la voie qu'elle s'était ouverte : ou bien elle dégénéra rapidement et perdit le caractère d'élévation et de grandeur auquel elle avait su parvenir, pour retomber dans l'insignifiance, ou bien au contraire elle se jeta dans l'exagération, et, tout en conservant les pratiques de l'art, donna à ses productions un aspect d'étrangeté et de barbarie qui n'excluait pas une certaine grandeur et le sentiment religieux. Par la première de ces écoles, nous entendons l'école latine ou italienne, et par la seconde, celle des Grecs ou des Byzantins.

M. de Rumohr pense que ces représentations sublimes et vraiment chrétiennes que les Byzantins ont conservées avec plus de bonheur que les Italiens, par suite des circonstances plus favorables dans lesquelles ils se sont trouvés jusqu'au commencement du XIIIe siècle, ne leur appartiennent pas en propre, que c'est

un héritage commun à toute la chrétienté, remontant aux premiers temps du christianisme, et qu'il faut distinguer des inventions beaucoup moins heureuses et en quelque sorte barbares qui s'y sont successivement ajoutées et où les Grecs n'ont montré que leur impuissance et leur maladresse, quoique sous nombre de rapports ils l'emportassent de beaucoup sur les Italiens, qui, pendant des siècles, tombèrent dans le dernier degré de l'incapacité.

Pour savoir à quoi nous en tenir sur cette opinion qui jette une sorte de vague sur la question plutôt qu'elle ne l'éclaircit, il faut se rappeler que les mosaïques sur lesquelles nous trouvons les modèles les plus parfaits de l'art chrétien et qui existent encore à Rome et à Ravenne, ou dont on a conservé des dessins, ont été exécutées, comme nous l'avons dit plus haut, dans le cours du ve siècle; mais on sait que dans ce temps malheureux, Rome, saccagée à plusieurs reprises par les barbares, abandonnée pour Ravenne par les empereurs Honorius et Valentinien III, déchue de sa grandeur passée, était tombée dans un état de désolation et d'impuissance qui eût difficilement permis aux beaux-arts d'y essayer d'aussi heureuses tentatives [1].

Constantinople se trouvait dans des conditions bien différentes. Les empereurs d'Orient, occupés surtout de

[1] Pendant le cours du ve siècle seulement, Rome fut prise en 409, 410 et 411 par Alaric et par Ataule, son beau-frère; en 455, par Genséric; en 472, pillée par Ricimer. Plus tard, en 546, 549, elle fut de nouveau pillée et incendiée par Totila, tandis que Constantinople fut prise, pour la première fois depuis sa fondation, au XIIIe siècle par les Français et les Vénitiens, qui la saccagèrent.

querelles religieuses et du soin d'orner de nouvelles églises avec un luxe tout asiatique, encourageaient particulièrement les artistes capables de faire briller de plus d'éclat les monuments qu'ils élevaient à grands frais, et à l'embellissement desquels ils prodiguaient les matières les plus précieuses. Il est donc à croire que c'est dans la ville de Constantin que l'art de la mosaïque prit ce développement remarquable, et qu'en outre les esprits exaltés par de perpétuelles controverses théologiques et portés naturellement à la mysticité, imaginèrent ces types nouveaux destinés à caractériser le Christ, la Vierge et les principaux Saints, et qu'ainsi on doit regarder les artistes grecs comme les inventeurs de ces images.

Tout doit le faire présumer, quoique la dégradation de Constantinople par les Turcs ne permette pas d'en retrouver des preuves positives; c'est d'ailleurs l'opinion de M. du Sommerard, qui attribuait à Galla Placidia, influencée sur ce point par son confesseur Pierre Chrysologue, qui fut évêque de Ravenne, d'avoir transporté en Italie le caractère et l'ornementation des basiliques orientales.

C'est par les ordres de cette princesse, fille du grand Théodose, morte en 450, que furent exécutées, à Rome et à Ravenne, les plus importantes de ces mosaïques, pendant qu'elle régnait sous le nom de son frère Honorius et de son fils Valentinien III.

Ainsi on lui attribue :

1° Les peintures qui ornent l'arc triomphal ou le grand arc qui forme l'entrée du chœur de la basilique Libériane ou de Sainte-Marie-Majeure, que l'on fait dater de l'an 433 ou 440, sous le pontificat de

Sixte III[1]. Le portrait du Christ ne s'y trouve pas; n'y est représenté qu'enfant[2].

2° Les mosaïques du grand arc de la basilique de Saint-Paul hors des murs, exécutées en 441 sous le pape Léon-le-Grand et par les soins de Placidie, ainsi que le prouve l'inscription qui s'y trouvait; on y voyait le triomphe de Jésus-Christ avec les vingt-quatre vieillards.

Le buste du Christ, de grandeur colossale, était placé au sommet dans un cercle; c'est peut-être le portrait qui rappelle le mieux ce qu'on désigne sous le nom de type des mosaïques[3].

1 M. Ramée, dans son *Manuel de l'histoire générale de l'architecture,* dit que cette basilique a été reconstruite en 452.

2 Voyez *Joannes* Ciampini. *Vetera monimenta in quibus præcipue musiva opera, ædium structura... illustrantur. Romæ* 1690... pl. 49. Il est à regretter que les gravures de cet ouvrage soient généralement si mauvaises qu'elles n'ont aucun caractère, et ne donnent aucune notion positive sous le rapport de l'art.

Voyez, sur ce même sujet, *Joh. Georg.* Muller. *Die bildlichen Darstellungen in sanctuarium der christlichen Kirchen vom* 5 *bis* 14 *jahr, Trèves,* 1835.

A. F. v. Quast. *Die altechristl. Bauwerke von Ravenna. Berlin,* 1842.

Il ne faut pas confondre les mosaïques du grand arc de Sainte-Marie-Majeure avec celles qui se trouvent dans la nef au-dessus des colonnes; celles-ci, qui représentent des histoires de l'Ancien-Testament, rappellent en grande partie, quoiqu'elles soient fort endommagées, les formes de l'antiquité classique, et d'Agincourt les a comparées aux bas-reliefs de la colonne Trajane. Ce sont les dernières compositions historiques chrétiennes, où il y ait une action et du mouvement; dans les scènes de glorifications postérieures, les personnages sont immobiles et ne savent plus se mouvoir; cela est surtout général au VIIe siècle.

3 Voyez Ciampini, planche 68. Ces mosaïques avaient subi de grandes restaurations, entr'autres sous le pape Clément XII, avant l'incendie qui a détruit les voûtes de cette basilique en 1823. Mais de plus, s'il est vrai que ce grand arc fasse partie d'un mur qui aurait été bâti probablement vers l'an 801, à la suite d'un tremblement de terre, il en résulterait qu'elles n'auraient pas la date qu'on leur assigne. Voyez : Ramée. *Manuel de l'histoire générale de l'architecture,* t. II, page 32.

3° La mosaïque de l'église de Sainte-Agathe-Majeure, de Ravenne, édifice construit au commencement du ve siècle par l'évêque Exuperance. On voit, dans l'abside ou la tribune, le Christ assis sur son trône avec deux anges [1].

4° Les deux figures du Christ qui se voient dans l'église de Saint Nazaire et Celse, bâtie à Ravenne, en 440, pour la sépulture de Placidie et de sa famille. On y trouve surtout une ornementation de bon goût dans le style ancien.

M. du Sommerard attribuait aussi à Placidie la belle mosaïque qui a si longtemps décoré l'église de la Daurade de Toulouse (*Beatæ Mariæ deauratæ*); d'autres en font honneur à Théodoric II, prince Goth et arien.

Nous ajouterons à cette liste des principales mosaïques chrétiennes, celles qui se trouvent sur l'arcade de la tribune de l'église de Sainte-Sabine à Rome, et que l'on attribue avec plus ou moins de fondement au pape Célestin Ier, en 424; le portrait du Christ et ceux des Apôtres s'y voient en buste dans des encadrements ronds [2].

Nous ne parlerons des mosaïques qui occupent des niches demi-circulaires dans l'église de Sainte-Constance hors de Rome, que pour dire que c'est à tort qu'on avait cru qu'elles étaient, ainsi que l'édifice, du

[1] Ciampini, pl. 46.

[2] Ciampini, pl, 47.
On aurait pu citer aussi une niche en forme de voûte dans le vestibule du baptistère de Latran, à Rome, du temps du pape Sixte III (432-440), remarquable par le bon goût de sa décoration.

temps de Constantin [1]. Elles sont bien postérieures, peut-être du règne d'Honorius, ou même encore moins anciennes [2].

Il en est de même de la mosaïque qui se trouvait à l'abside de l'ancienne basilique de Saint-Pierre, au Vatican, sur laquelle on voyait le Christ entre saint Pierre et saint Paul.

Les noms des Apôtres s'y trouvaient écrits en grec et en latin. Cette circonstance prouve, ce semble, que cet ouvrage est d'un artiste byzantin, et qu'il doit être bien postérieur à Constantin.

[1] Les mosaïques représentent des emblèmes bachiques, des vignes chargées de raisins, que l'on croyait signifier Jésus-Christ d'après le symbolisme des premiers chrétiens.

[2] Le docteur Kugler dit qu'elle est la plus ancienne des mosaïques chrétiennes et la seule qui puisse remonter au IVe siècle; que ce monument a été construit soit par Constantin, comme baptistère de l'église voisine de Sainte-Agnès, soit bientôt après lui comme lieu de sépulture de ses deux filles; les scènes de vendanges qui y sont figurées l'avaient fait regarder aussi comme un temple de Bacchus, et on en avait déduit que les mosaïques placées aux voûtes n'étaient guère alors qu'une peinture d'ornement. (*Geschichte der Malerei.* 1847. T. I, s. 25.)

CHAPITRE IV.

DE L'ART EN ITALIE JUSQU'A SA RENAISSANCE AU XIIIe SIÈCLE [1].

Nous venons de voir que pendant le ve siècle, époque des plus malheureuses pour l'Italie, on orna plusieurs églises de Rome de peintures en mosaïque qu'on peut regarder comme le véritable commencement de l'art chrétien. Les papes, ou, pour mieux dire, les évêques de Rome [2], soumis successivement aux empereurs grecs, aux exarques de Ravenne et aux rois lombards, n'exerçaient qu'un pouvoir très-précaire sur une ville qui, dépeuplée et maintes fois saccagée, offrait tant de ruines à réparer que le peu de ressources dont ils disposaient ne pouvaient être appliquées qu'en partie à des ouvrages nouveaux.

Il en fut ainsi jusqu'à la fin du VIIIe siècle, où Charlemagne, appelé par les papes et mettant fin au royaume des Lombards, fut le premier titulaire du nouvel empire d'Occident.

Jusqu'à ce moment, c'est à Ravenne, devenue la nouvelle capitale de l'Italie et la demeure de ceux qui

[1] Nous avons largement mis à contribution, dans ce chapitre, l'ouvrage de M. de Rumohr, intitulé *Italienische Forschungen*. Berlin, 1827 à 1831, trois volumes. C'est le fruit de plusieurs années passées en Italie et consacrées à des études profondes sur l'histoire de l'art. Charles-Frédéric-Louis-Félix de Rumohr, né en Saxe, en 1785, est mort à Dresde, en 1844.

[2] Grégoire VIII est le premier qui, au XIe siècle, rendit le nom de pape exclusif aux évêques de Rome.

s'en disputaient la possession, qu'on vit s'élever des basiliques et des palais, dont quelques-uns témoignent encore de son ancienne splendeur et offrent un intérêt d'autant plus grand, que ces monuments ont souffert peu d'altération et conservent pour la plupart les ornements qui les décoraient.

Nous avons déjà indiqué les mosaïques que Placidie y fit exécuter; celles de l'église de Saint-Vital, qui datent du milieu du VIe siècle, et sur lesquelles se voient les images de Justinien et de Théodora, appartiennent encore plus positivement à des artistes grecs, sans cependant qu'elles montrent les caractères de ce qu'on appelle l'art byzantin. Elles sont fort remarquables et par leur sujet et par leur exécution. On citera encore celles qui se trouvent aux coupoles des deux baptistères de Saint-Jean *in fonte*[1], et Sainte-Marie *in*

[1] M. Kugler (*Geschichte der Malerei*, t. I, p. 30), cite les huit prophètes, les douze apôtres de grandeur colossale et le baptême de Jésus-Christ figurés sur la coupole de cet édifice d'une forme d'ailleurs curieuse, comme étant l'exemple le plus ancien qu'il connaisse des mosaïques du Ve siècle, et en même temps le plus excellent sous le point de vue de l'art, tant par les figures que par son ornementation. Suivant M. Kugler, le style de ces peintures est simple et dans le goût des anciennes représentations mythologiques; les personnages se meuvent avec liberté et dignité, et n'ont pas l'immobile raideur des époques suivantes; les têtes, en général petites, n'ont pas le caractère idéal, mais une sorte de vivante individualité et un peu de cette laideur des derniers Romains, laideur ordinaire dans les portraits de ce temps. On peut remarquer comme une singularité que, quoique les *personnages* paraissent se mouvoir avec vitesse et que les plis de leurs vêtements, pareils à ceux des victoires romaines, semblent agités par un tourbillon de vent, ils sont tous vus de face; dans un ouvrage de cette importance ce n'est pas une inadvertance, mais cela est fait pour que les fidèles ne perdent rien de la figure des saints. Ces mosaïques sont dans un style tout-à-fait différent de celles de Sainte-Marie-Majeure.

On croit que ce baptistère, bâti dans le IVe siècle, a été renouvelé au Ve.

Cosmedin, celles des deux basiliques de Saint Apollinaire *in urbe et in classe*. Elles peuvent faire concevoir les mosaïques que sur une plus grande échelle et avec plus de profusion Justinien faisait faire à Constantinople ; on sait que dans une des salles principales de son palais, il fit peindre de cette manière les événements guerriers ou les victoires de son règne [1].

Un monument qui, pour sa date et le style, rap-

[1] Dans son *Manuel de l'histoire de la peinture*, M. Kugler place les mosaïques de l'église de Ravenne au nombre des productions de la dernière époque romaine; il ne regarde comme exécutées sous l'influence du style byzantin que celles qui décorent la belle basilique de Saint-Apollinaire *in classe* (probablement construite de 671 à 677), le seul monument qui à présent puisse donner une idée de la manière dont était ornée la basilique de Saint-Paul hors des murs, avant qu'un incendie l'ait si malheureusement dégradée. Ces mosaïques sont d'ailleurs le dernier ouvrage remarquable de ce genre qui ait été fait à Ravenne.

On y voit, dans les espaces qui se trouvent entre les arcades de la nef, presque toutes les figures symboliques de l'ancien art chrétien, depuis les plus simples monogrammes jusqu'à l'image du pêcheur à la ligne et du bon pasteur ; et au-dessus de ces mêmes arcades, dans une série de médaillons, les portraits de tous les archevêques de Ravenne, dont toutes les têtes sont vues de face. (A la vérité, ceux-ci ne sont plus que des copies depuis que Sigismond Malateste de Rimini eut dépouillé cette basilique d'une partie de sa décoration intérieure.) Les mosaïques de la niche principale sont anciennes et de l'époque où l'Eglise de Ravenne, alliée à la cour de Constatinople, se regardant comme de même condition et l'égale de l'Eglise romaine, cherchait à honorer son patron, saint Apollinaire, disciple de saint Pierre, autant que ce dernier l'était à Rome. Le milieu de cette niche es occupé par une croix très-ornée, ayant dans son centre le buste du Christ. Dans des nuages à droite et à gauche, on aperçoit à mi-corps Moïse et Elie, et au-dessous on a représenté saint Apollinaire, les bras élevés pour bénir, dans une prairie et entouré de brebis. Le dessin est inférieur à celui des mosaïques du VIe siècle; le sentiment de la nature se perd de plus en plus, mais l'exécution en est toujours très-soignée. Elles n'offrent pas la barbarie des mosaïques faites à Rome vers la même époque, par exemple de celles de la chapelle de Saint-Venant, dont il sera fait mention plus loin.

pelle le plus complètement la célèbre mosaïque de Saint-Vital de Ravenne, et qui offre peut-être le seul exemple connu de la sculpture monumentale de son époque, se trouve dans la petite ville de Cividale du Frioul, à quatre lieues d'Udine. On voit sous la voûte d'un petit oratoire six figures en stuc de deux mètres de hauteur, représentant deux saints et quatre saintes; ces dernières sont les mieux conservées, elles sont surtout dignes d'attention par leur costume; les pierreries et les perles qui couvrent leurs vêtements rappellent ce qu'on trouve sur les ivoires ou les peintures byzantines, et indiquent que cette mode était aussi en usage dans la haute Italie, ou plutôt que ces statues sont l'ouvrage d'un artiste grec. Les figures sont droites sans avoir trop de raideur; rien dans leur agencement ne ressemble à celui des statues des portails des églises françaises du XIe siècle.

Une chronique ancienne qui en fait mention, apprend que l'édifice où elles se trouvent, fondé au VIIIe siècle par une duchesse du Frioul appelée Gertrude, contenait *imagines* VI *sculptas supradictorum sanctorum; scilicet sanctarum Anastasiæ, etc.*[1]

Les monuments dus aux rois Goths et surtout à Théodoric[2], ne fournissent que peu de renseignements relatifs à l'objet spécial de cet ouvrage, qui est le dessin de la figure et où nous ne devons pas nous occuper d'architecture.

[1] Un dessin de deux de ces figures avec des renseignements sur l'oratoire qui les renferme et les détails de son architecture, a été récemment publié dans le recueil ayant pour titre : *Monuments anciens et modernes*, par M. Gailhabaud.

[2] Il régna en Italie, depuis l'an 493, où il vainquit Odoacre, jus-

Il ne reste presque plus de vestige de la domination des Lombards, et ce que conserve l'église de Monza n'a ni un caractère, ni une date assez positive pour nous instruire de l'état des arts sous ces peuples barbares; il est à croire cependant qu'ils imitèrent autant qu'ils le pouvaient les derniers monuments de l'époque romaine ou ceux des premiers chrétiens, et que leur exécution était encore plus imparfaite que n'était celle des ouvrages qu'on peut attribuer aux Goths qui les précédèrent [1].

Si nous nous reportons à Rome, nous voyons que les seuls objets d'art qui s'y exécutèrent étaient des mosaïques; elles remplaçaient dans les églises presque tous les autres genres de décoration, et pour elles la sculpture fut entièrement abandonnée [2].

qu'au 30 août 526, époque de sa mort. S'il était vrai, comme on l'a avancé, que la basilique de Saint-Apollinaire *in urbe*, et le baptistère de Sainte-Marie *in Cosmedin*, eussent été construits pendant le règne de Théodoric, cela modifierait l'assertion du texte.

[1] Dans le deuxième volume, nous indiquerons quelques manuscrits lombards, sur lesquels on a tracé les visages de leurs princes.

[2] La mosaïque la plus remarquable qui ait été exécutée à Rome au VIe siècle, est celle qui se trouve dans l'église de Saint-Cosme et Saint-Damien du *forum*, que l'on croit faite de 526 à 530 ; on y voit surtout dans la niche ou tribune un Christ aux formes colossales ayant une main élevée pour bénir et tenant de l'autre un rouleau (*volumen*); à ses côtés sont saint Pierre et saint Paul, puis saint Cosme et saint Damien, portant à la main des couronnes, puis à droite saint Théodore et à gauche le pape Félix III ou IV, fondateur de l'Eglise. La figure du Christ est pleine de majesté et de grandeur ; par sa beauté et la manière dont elle est exécutée, elle l'emporte de beaucoup sur toutes les œuvres analogues des siècles suivants. Les saints qui sont près du Christ sont costumés à l'antique ; saint Cosme et saint Damien, suivant la mode du Bas-Empire, portent des étoffes d'or brodées en rouge.

Le pape Félix et surtout saint Théodore ont des habits plus modernes encore et des espèces de bottes; il faut savoir que ces dernières figures

Ce qu'il y avait de mieux dans ces peintures et ce qui pouvait s'accorder avec l'ignorance et la maladresse des ouvriers qu'on y employait, c'était la simplicité et la régularité de l'ordonnance, la disposition harmonieuse des parties; c'est alors tout ce que le dessin avait conservé de la hauteur à la fois large et pleine de naturel qui distingue l'art des anciens. Pendant longtemps, la pieuse vénération des fidèles pour ces vieilles images, quelque grossières et imparfaites qu'elles fussent, a préservé l'art chrétien des écarts et des aberrations où s'est porté depuis le génie des modernes. A en juger d'ailleurs par les mosaïques qui se voient encore dans plusieurs églises de Rome et dont quelques parties datent du VIIe siècle, on peut apprécier les pas rapides que firent vers la décadence toutes les parties de l'art dans l'irrésistible ruine des provinces greco-romaines de l'Italie [1].

ont été refaites presqu'entièrement sous le pape Alexandre VII; quant au Théodore de cette mosaïque, comme il y a vingt-six saints qui ont porté ce nom, on ne sait auquel l'attribuer. Relativement au sujet qui nous occupe, il faut toujours être en garde contre les restaurations qu'ont subies la plupart des anciens monuments.

[1] Voici au surplus l'indication succincte des mosaïques romaines de cette époque de décadence, en remarquant surtout en quoi elles diffèrent des mosaïques des siècles antérieurs :

1° La mosaïque de la niche principale de l'église de Sainte-Agnès hors des murs (années 625-638). La composition montre déjà l'abandon des habitudes anciennes; au lieu de la figure du Christ, le milieu est occupé par sainte Agnès, debout entre le pape Honorius Ier et Symmaque, qui a restauré cette église. L'intervention de la Divinité se borne à une main qui paraît dans les nuages et tient une couronne. L'exécution est aussi grossière que mesquine, le dessin mauvais et de pure convention; les visages ne sont indiqués que par de simples traits, et une lourde tache rouge est appliquée sur les joues de la sainte.

2° A l'oratoire de Saint-Venant, chapelle voisine du baptistère de

Lorsque par la puissante intervention de Charlemagne et après la soumission de ses ennemis ou de ses rivaux lombards ou ravennais, Rome eut retrouvé la sûreté et le repos, les papes Léon III et Adrien cherchèrent, au moyen des nouvelles ressources que leur procura

Latran (640-642). Dans la niche de l'autel, la Sainte-Vierge, entourée de huit saints, lève les bras pour bénir. Au-dessus d'elle le buste du Christ et deux anges apparaissent dans les nuages ; d'autres saints se voient sur les murs à droite et à gauche de la niche. Le Christ et les anges, quoiqu'exécutés grossièrement, ont conservé de la grandeur et de l'aisance, mais les figures de saints sont toutes raides et immobiles ; et dans les plis et les ombres de leurs vêtements rien n'est vrai ni naturel.

3° Un style semblable se retrouve dans une mosaïque de la même époque (632-649), placée au-dessus de l'autel de Saint-Etienne-le-Rond, sur le Mont-Cœlius. On y voit une croix très-ornée entre les saints Prime et Félicien. Un petit buste du Christ est au haut de la croix.

4° A Saint-Pierre-aux-Liens, il se trouve une figure en mosaïque de saint Sébastien (dont le pape Agathon fit mention en 680, à l'occasion d'une peste) ; il y est représenté d'une façon toute particulière ; au lieu d'être jeune et nu, il est entièrement habillé et a une barbe et des cheveux blancs comme un vieillard. Son exécution est plus soignée que celle des œuvres précédentes.

5° A Saint-Georges *in Velabro*, on voit une peinture à fresque que l'on croit être la copie d'une mosaïque ancienne occupant la même place depuis l'an 682, époque de la construction de cette église. Le Christ (dont la belle figure paraît imitée de celle de l'église de Saint-Cosme et Saint-Damien) est placé entre la Vierge, saint Pierre, saint Georges et saint Damien ; la place secondaire occupée par la Vierge fait croire que cette peinture a été faite sur un modèle fort ancien. Il y a pour le VIII[e] siècle une sorte d'interruption ou de lacune dans la série des monuments de Rome ; la guerre et des calamités de tous les genres l'accablèrent tellement alors, que c'est à grand'peine si on peut retrouver quelques objets qui proviennent de cette époque malheureuse.

6° On indique cependant un petit fragment de mosaïque provenant de l'ancienne église de Saint-Pierre (année 705), actuellement placée dans la sacristie de *Santa-Maria in Cosmedin :* il représente une partie de l'Adoration des Mages, et malgré la barbarie et la négligence de l'exécution, on y aperçoit l'imitation d'une composition ancienne qui devait avoir un certain mérite. On sait seulement, par le témoignage de Paul Diacre, que le pape Constantin (708-715) fit peindre (est-ce

ce grand changement, à relever en présence des restes encore bien conservés de l'ancienne capitale du monde, l'amour du faste qui de tout temps avait été propre aux Romains. Dès lors Ravenne, qui pendant plus de trois siècles avait été la ville principale des provinces occi-

à fresque ou en mosaïque?) dans le vestibule de l'église Saint-Pierre une représentation des six conciles orthodoxes, et cela sans doute pour réparer la perte de peintures analogues que l'empereur Philippique Bardane avait fait détruire à Constantinople. On sait de plus que, sous les papes Grégoire III, Zacharie, Adrien Ier, plusieurs églises de Rome furent ornées de mosaïques, que pendant l'iconolastie on y prit chaudement la défense des images, et que beaucoup d'artistes, fuyant la persécution, vinrent y chercher un refuge.

Les travaux d'art ne reprirent réellement que sous le pontificat de Léon III (795-816), qui fut pour Rome une époque de tranquillité et le commencement d'une restauration véritable.

7° Les célèbres mosaïques du *Triclinium* de Saint-Jean-de-Latran, dont nous parlons avec détail dans d'autres endroits de notre texte, sont ce qui en reste de plus important.

8° On rapporte au même temps les mosaïques de la niche de l'église de Saint-Nérée et Saint-Achillée, sous les thermes de Caracalla; les figures en sont petites, l'exécution médiocre, et elles ont été très-restaurées, mais le sujet en est digne de remarque; on y a représenté la Transfiguration : Jésus-Christ se voit dans le milieu entre Moïse et Elie, à côté desquels saint Nérée et saint Achillée sont à genoux. A droite on a figuré la Vierge avec l'Enfant et un ange; à gauche, l'Annonciation.

A Léon III, succéda le pape Pascal (817-824), sous lequel s'exécutèrent plusieurs mosaïques, mais il ne put, malgré ses bonnes intentions, disposer que d'ouvriers bien maladroits.

9° On en peut juger par celles de l'église de Sainte-Praxède, faites suivant l'inscription qui s'y lit encore, vers l'an 840, par les soins de ce pape avec beaucoup de dépense, et où l'on voulut imiter, autant qu'on le pouvait alors, la disposition et le luxe de décoration des anciennes basiliques. Les scènes sont pour la plupart tirées de l'Apocalypse; ainsi, on voit le Sauveur avec ses anges devant la Jérusalem céleste, vers laquelle s'avançent de longues files de bienheureux. Sur la coupole de la niche, le Christ est représenté dans le style ancien, entre saint Pierre et saint Paul; à leurs côtés sainte Praxède, sainte Pudentiance, saint Zeno et le pape Pascal, un modèle d'église à la main, comme fondateur de l'édifice. La petite dimension qu'il a fallu donner aux figures, presque toutes droites et raides, pour en placer

dentales de l'empire grec, aussi bien sous le rapport ecclésiastique que sous celui des affaires temporelles, et qui combattit, quoiqu'en vain, pour son indépendance, cessa d'être le centre des efforts de l'art italien, si toutefois, on doit donner le nom d'art à la tradition

un si grand nombre dans un édifice de moyenne grandeur, rend plus saillante encore la barbarie de leur exécution. Les morceaux de verre qui les forment sont grossiers, irréguliers, ajustés d'une manière si négligente et si malhabile, que les demi-tons et les ombres ne sont marqués que par des teintes locales ou des taches de couleur, et que les formes ne sont indiquées que par un contour épais et d'un aspect désagréable ; ainsi, trois gros traits suffisent pour former un visage. Les mosaïques d'une petite chapelle voisine, que leur éclat a fait nommer *Jardin du Paradis*, sont plus barbares encore. Toutes les murailles sont confusément couvertes de saints ou de figures symboliques.

10° Les mosaïques de l'église de Sainte-Cécile *in Transtevere*, sont de la même époque et du même style. La niche est occupée par le Christ avec cinq saints et le pape Pascal.

11° Il en est de même de celles de l'église de *Santa-Maria della Navicella*, nommée aussi *in Dominica*, sur le Mont-Cœlius. On y voit aussi l'image informe du pape Pascal à genoux devant la Vierge, assise sur un trône, portant son enfant entre des anges. Sur le mur on a représenté le Christ, des anges, les douze apôtres et deux prophètes.

12° Une barbarie plus grande encore se laisse voir dans l'église de Saint-Marc de Rome, exécutée sous le pape Grégoire IV, avec tout le luxe que l'on pouvait alors déployer (827-844). Dans la niche, le pape est représenté à côté d'un Christ bénissant, accompagné de cinq saints. Comme ces longues et maigres figures ne pouvaient se tenir sur leurs pieds, on a imaginé de donner à chacune d'elles un petit piédestal.

13° La niche en mosaïque, presqu'entièrement restaurée, de l'église de Sainte-Françoise-Romaine (probablement de l'année 858 à 867, sous Nicolas Ier), termine la série de ces monuments. On sentit, pour cette fois, que les figures telles qu'on savait les faire ne pouvaient avoir entre elles aucune relation ; aussi prit-on le parti de les séparer les unes des autres par des arcades. C'est ce qu'on fit là pour la Vierge placée sur un trône et portant une couronne au lieu du voile ordinaire, et pour quatre saints dont les mains sont élevées.

Du reste, tous les caractères de la plus complète décadence s'y font remarquer. Il n'est rien resté à Rome des travaux du même genre qui ont pu y être faits à la fin du IXe siècle, mais il est à croire qu'à partir de cette époque cette industrie y cessa entièrement. En effet, pendant environ soixante-dix ans les convulsions politiques qui déchirèrent

des procédés mécaniques, à une pratique servile, quoiqu'elle ne manquât pas d'une certaine habileté, et à l'imitation mal entendue des anciens modèles.

On peut remarquer sur les célèbres mosaïques du *Triclinium* du palais de Latran, à Rome, quelles que

l'Italie, alors abandonnée aux factions les plus furieuses, la plongèrent dans un tel abîme de désordre et de confusion, qu'on peut à peine lui comparer les maux causés par les invasions étrangères.

La domination des Ottons lui procura bien quelque repos, mais elle fut insuffisante pour cicatriser des plaies trop profondes, et pour ranimer dans les esprits un souffle qui s'était éteint.

Ce n'est que longtemps après, vers l'an 1066, que Didier, abbé du Mont-Cassin, ayant appelé de Constantinople des ouvriers qui avaient conservé les pratiques de l'art, put faire orner de mosaïques l'église de son monastère.

Une sorte de réveil, un sentiment nouveau se laisse pressentir dans les mosaïques des siècles suivants.

La basilique de *Santa-Maria in Transtevere* en possède une du temps des papes Innocent II et Eugène III (1139-1153), qui représente la Vierge sur un trône, ayant à ses côtés les toutes petites figures de ces deux papes. Dix saintes sont représentées à droite et à gauche. On aperçoit dans ces figures un style plus simple et plus pur que dans les ouvrages précédents. Les mosaïques qui sont sur la corniche ont encore plus d'importance ; on voit le Christ assis à côté de sa mère, sur un trône très-orné, et plaçant familièrement la main sur son épaule, sujet qui se montre peut-être ici pour la première fois ; il y a encore deux grandes figures de prophètes et deux génies, tenant une draperie renfermant des fleurs, des vases, des oiseaux, ce qui est encore une sorte de nouveauté ; les proportions sont plutôt courtes que longues, les formes ne sont pas anguleuses, mais molles et arrondies.

La mosaïque de la niche de la basilique de Saint-Clément, qui appartient probablement à la première moitié du XIIe siècle, a surtout le caractère d'une ornementation architecturale. Le sujet principal représente un cep de vigne d'où sort un crucifix ayant à ses côtés la Vierge et saint Jean. Des colombes, un paon et un cerf s'abreuvant à une source sortie du pied de la vigne, s'ajoutent au tableau qui offre une composition d'un genre nouveau.

D'autres mosaïques, exécutées postérieurement à Rome, n'offrent pas le même progrès. Telles sont celles de la chapelle de Saint-Silvestre, dans l'église des Quatre-Saints-Couronnés, vers 1245, et deux petites mosaïques des années 1254 à 1261, dans l'église de Sainte-Constance, près Rome.

soient les restaurations qu'elles ont subies à plusieurs reprises [1], qu'elles reproduisent la disposition générale propre aux compositions primitives du christianisme, et, dans les parties les mieux conservées, la continuation du manuel de ce genre de peinture.

Ces mosaïques ont une supériorité relative qui les distingue de celles qui ont été exécutées précédemment au VIIe siècle et plus tard au IXe. Ainsi dans les figures du Sauveur, dans celles des apôtres Pierre et Paul, on rencontre encore quelques traces de cette dignité originaire dont on a déjà montré la source, et, de plus, on a essayé, ainsi que l'indiquent les inscriptions, à faire les portraits de Constantin [2], de Charlemagne et du pape qui reconstruisit cet édifice ; mais c'est encore plus sous le rapport de l'allégorie qu'à cause de leur caractère, que cette indication s'élève au-dessus de la capacité des artistes d'alors.

Il y a dans les contours quelque chose de plus pur que ce qui s'observe par la suite, et on aperçoit quelques efforts pour exprimer les ombres et les demi-tons dans la mesure de ce qui existait sur les anciennes mosaïques chrétiennes.

Les grandes espérances que fit naître alors l'alliance qui venait de se former entre la puissance française et la papauté, purent élever momentanément le courage des esprits et leur inspirer des entreprises aux-

[1] Nous reviendrons sur ces mosaïques dans le deuxième volume, où nous nous occuperons de l'époque de Charlemagne.

[2] Les auteurs de *l'Art de vérifier les dates* disent qu'il n'est pas question du grand Constantin, mais de Constantin Copronyme, alors régnant à Constantinople.

quelles on n'eût pas songé antérieurement. Mais cette espèce de réveil n'eut pas de durée.

La restauration que les papes Léon III et Adrien avaient commencée, déclina rapidement, et du IXe siècle au XIIe l'Italie tomba dans un tel état d'infériorité que jamais, à aucune autre époque, on ne vit une maladresse, une grossièreté pareille à celles de ses ouvriers; les peuples du Nord les plus barbares l'emportaient alors par une netteté, une sûreté de main qui s'observe dans leurs ouvrages, du reste si défectueux, et ce n'est qu'aux informes ébauches des hordes sauvages du Brésil, qu'on peut comparer ce qui se fit, dans ces temps déplorables, sous le ciel de l'Italie, au milieu de la plus belle nature et de modèles encore nombreux, et avec une religion qui ne cessa d'honorer les images [1].

[1] M. Rio est forcé d'avouer cet état de dépérissement et de mort de l'art italien, et il est curieux de voir comment il cherche à se tirer de ce fait qui renverse toutes ses théories. Voici ce qu'il dit à cette occasion : « Il est vrai que l'école byzantine s'est maintenue au même « point pendant toute la durée du Bas-Empire, tandis que l'école qui « avait eu son point de départ dans les catacombes, a eu l'air de « s'éteindre comme une lampe où l'on a cessé de verser de l'huile. « Mais il ne faut pas s'y tromper : chez un peuple qui avait em- « brassé le christianisme tout entier, il était impossible que l'art mou- « rût aussi longtemps que les imaginations y seraient vivifiées par la « foi; ce qui devait mourir, c'étaient les traditions empruntées à un « ordre d'idées qui avait disparu sans retour; mais le génie chrétien, « en refusant de revêtir cette forme qui n'avait convenu qu'à son « berceau, ne donnait point en cela un signe de décadence et de « langueur; au contraire, c'est parce qu'il avait la conscience de sa « force qu'il se débarrassait des formes vieillies, sûr qu'il était d'en « créer de nouvelles mieux adaptées à la haute mission qui lui était « dévolue. C'était une mort qui devait être suivie d'une résurrection « glorieuse. Mais dans l'intervalle de l'une à l'autre, il y eut une espèce « de lacune durant laquelle l'école byzantine restée pour ainsi dire sans « rivale, du moins en Italie, dut y prendre une faveur extraordinaire. »

A l'exception de l'aveu renfermé à la fin, nous demanderons ce que ces phrases peuvent signifier.

Ce phénomène étrange et presque sans exemple doit nous rappeler que le développement des facultés humaines dépend de circonstances extérieures qu'il importe d'apprécier autant que possible. Les bouleversements dont l'Italie fut le théâtre depuis le IXe jusqu'au XIIe siècle ne peuvent être comparés aux évènements ordinaires; ils eurent pour effet de détruire complètement et jusque dans ses derniers vestiges tout ce qui était ancien, relativement soit à la langue, soit aux arts, soit aux institutions qui avaient survécu à la chute du vieil empire romain; mais aussi ils formèrent le berceau de l'Italie moderne, et on leur doit d'avoir enfanté une civilisation entièrement nouvelle à laquelle les Italiens durent les progrès qu'ils firent de bonne heure dans tous les genres et dont aujourd'hui même on goûte encore les heureux fruits.

Les entreprises de Charlemagne ont été évidemment la première occasion de cette longue et orageuse fermentation de toutes les forces de la société. Après avoir humilié les Lombards qui s'étaient emparés de la domination, il donna aux anciennes populations un nouvel appui dans l'établissement du pouvoir papal, et sut réunir et contenir le tout par sa puissance et sa grande autorité.

Lorsqu'ensuite la faiblesse de ses successeurs fit perdre en eux toute confiance, on vit en tous lieux s'agiter les éléments hétérogènes des peuples de l'Italie; à des guerres intestines succédèrent des alliances, des entreprises faites en commun, d'où résulta un mélange de plus en plus intime des diverses races; parmi elles, la race germanique, à laquelle appar-

tinrent beaucoup de familles longtemps dominantes, héritières des Goths et des Lombards, se confondit enfin avec tout ce qui conservait les souvenirs de son origine romaine.

Le clergé, dont l'influence était inévitable dans l'établissement tout exceptionnel de la papauté, ne se proposait pas à la vérité d'atteindre un but aussi large; mais de ce conflit de causes et de mouvements quelquefois opposés, l'Italie arriva à former un état indépendant et plus étendu qu'il ne l'avait été depuis des siècles.

La prédominance du sentiment pratique et des besoins tout matériels; la nécessité de consolider de nouvelles institutions politiques; l'espoir d'acquérir la puissance et la liberté dont pendant si longtemps le pays avait été privé, absorbaient toute autre pensée et détournaient les Italiens de rester les gardiens soigneux et fidèles de ce qui pouvait subsister encore de l'art et de la langue des anciens.

Aussi longtemps qu'on ne trouvait la consolation et la joie que dans les souvenirs de la grandeur romaine, aussi longtemps qu'on ne souffrait le présent qu'avec humiliation et qu'on n'envisageait l'avenir qu'avec découragement, on avait, quoiqu'avec peu de bonheur, fait des efforts pour conserver à la langue son caractère original et à l'art sa couleur antique; mais alors qu'on voyait s'ouvrir de tout côté à l'ambition et à l'amour du gain un avenir indéterminé, les formes légères et délicates de l'antiquité perdirent tout leur mérite et cessèrent d'être respectées. Quoique, par habitude et par condescendance pour le clergé et les hommes de loi, le latin se fût conservé dans la liturgie

et la procédure, et qu'on eût continué d'orner les églises de pieuses images, la langue et l'art se perdirent presque totalement.

Nous avons déjà dit qu'à Rome l'art s'était relevé vers la fin du VIIIe siècle, à peu près au point où il était au VIe, mais qu'il retomba de nouveau dès le commencement du IXe. Il ne se montra alors que sous l'apparence la plus médiocre, dans les monuments mêmes où les papes attachaient assez d'importance pour y placer leur nom et s'en faire en quelque sorte honneur.

Telles sont les mosaïques de l'église de Sainte-Praxède, dont il a déjà été fait mention précédemment, lesquelles témoignent que les dix années de papauté de Léon III furent presque sans résultat, car rien n'approche de l'ignorance complète de la pratique du dessin qui s'y montre.

D'autres mosaïques du même temps ne sont pas moins grossières, et généralement tout ce qui a été fait jusqu'au XIIe siècle en ce genre ne vaut pas mieux. Il serait peut-être utile de rechercher si, alors que les Italiens étaient complètement séparés des Grecs par leurs opinions religieuses et leur politique, ils avaient pu, malgré l'impéritie de leurs artistes, imaginer quelques représentations chrétiennes qu'ils ne durent pas aux Grecs et que les temps plus anciens n'avaient pu leur transmettre.

L'image de la Sainte-Vierge avec l'Enfant ou de la Madone, comme on dit en Italie, qui se trouve en costume de matrone romaine sur quelques mosaïques, pourrait bien être une invention italienne ; et, quoiqu'elle y soit moins bien représentée que dans l'Eglise

grecque, elle prouve que, bien avant le XIIe siècle, on avait cherché à en reproduire la figure.

On indique parmi ces images celle qui se voit dans l'église de Sainte-Françoise-Romaine sur le forum, dans le voisinage de l'Arc de Titus. Une autre existe dans l'église de Sainte-Praxède; c'est une mosaïque différente de celle du pape Pascal Ier. Cette dernière madone, qui a une inscription latine et qui paraît la plus ancienne connue, est nécessairement postérieure à la reconstruction de l'église, qui eut lieu au commencement du IXe siècle. M. de Rumohr pense que c'est par conséquent à tort qu'on la fait remonter au Ve siècle. On ne commença que peu de temps avant l'hérésie des iconoclastes à représenter Jésus sur la croix; et, comme pendant toute sa durée l'Italie resta complètement séparée de l'empire d'Orient, il en résulta qu'un sujet qui occupe actuellement la première place parmi ceux que réclame le culte, a dû être représenté d'une manière différente dans les deux moitiés de la chrétienté.

Les ouvriers italiens, moins habiles que les grecs, mirent sans doute beaucoup moins d'art dans l'exécution de leurs crucifix; mais, plus libres de se livrer à leurs propres inspirations, ils conçurent ce sujet d'une façon bien préférable. Le caractère principal qui distingue ces crucifix tient à la position que les deux nations ont donné au corps du Christ. Chez les Orientaux, il est affaissé vers la terre, le bas-ventre gonflé, les genoux pliés et relâchés, la tête penchée; il semble voir un malheureux qui, condamné à un supplice cruel, s'est tordu dans les tourments auxquels il a succombé. Sur le peu de crucifix italiens qui

remontent à cette époque, le Sauveur est placé droit sur la croix, et on voit qu'on a cherché à lui donner de la noblesse et de la beauté, au lieu de le représenter sous le sombre aspect d'une momie. Peut-être était-il dans la pensée de l'artiste d'exprimer la victoire remportée par l'esprit sur la mort et non de peindre la triste agonie de la matière [1].

Pour bien juger l'état d'insensibilité où se trouvait alors plongée l'Italie sous le point de vue des arts, il ne faut pas oublier les tentatives qui furent faites à plusieurs reprises pour y appeler des ouvriers grecs, qui, comme on l'a dit, avaient conservé les procédés techniques des anciens et possédaient une supériorité pratique incontestable.

Il suffit d'indiquer les architectes venus au xe siècle de Constantinople à Venise, pour y reconstruire la célèbre église de Saint-Marc sur le modèle de celle de Sainte-Sophie [2]. Ils l'entreprirent en 970 ou 976, sous le doge Pierre Orseolo et ne l'achevèrent qu'en 1066 ou 1071.

La république des Iles vénitiennes, accrue peu à peu sous la protection, on pourrait dire, sous les livrées de l'empire grec, sut se préserver des calamités qui désolèrent le reste de l'Italie; et, après qu'elle eut rompu son alliance politique avec Constantinople, le commerce

[1] Nous reviendrons plus loin sur ce sujet, et on verra qu'il y a des exceptions à ce que nous disons ici des crucifix grecs.

[2] M. Ramée dit cependant qu'il est impossible d'établir, par des monuments écrits, si les architectes de Saint-Marc étaient grecs, byzantins ou italiens; il n'y retrouve de grec que la couverture composée de plusieurs coupoles élevées, et prétend que le plan est celui des basiliques romaines.

actif qui la faisait vivre ne cessa de la mettre en de constantes relations avec les Grecs.

Sous le rapport des beaux-arts, Venise, jusqu'au milieu du XIIIe siècle, doit être considérée comme une colonie byzantine.

Ses peintres se bornèrent à reproduire des modèles grecs. Ses constructions monumentales sont un mélange d'éléments tirés de l'Orient et du Couchant; ses sculptures seules furent étrangères à l'Orient, car Byzance ayant pris en haine la plastique, ne pouvait lui fournir aucun modèle en ce genre. Ses mosaïques peuvent être regardées comme un dédommagement de la perte de celles de Constantinople. La tradition byzantine est bien plus immédiate ici que pour celles des églises de Rome.

Les plus anciennes sont les mosaïques exécutées en 882 à Saint-Cyprien, près la ville de Murano, qui représentent le Christ et la Vierge entre des saints et des archanges.

Des mosaïques furent exécutées peut-être au Xe siècle, au moins au XIe, à l'église Saint-Marc fondée en 976. C'est en 828 que le corps de saint Marc l'Evangéliste fut apporté d'Alexandrie par une flotte de commerce de Venise, et que le saint fut regardé comme le patron de la république; les matériaux les plus riches furent employés à la construction de cette église.

Un luxe si grand fut apporté à sa décoration, la peinture en mosaïque devait couvrir un espace si étendu, que Venise, tout opulente qu'elle était, employa six siècles à les terminer; aussi tous les styles de peinture, jusqu'aux derniers maniéristes de l'école du Tintoret, y laissèrent leur empreinte. L'expres-

sion générale des ensembles a cependant quelque chose de sombre et de grave malgré le fond doré des peintures.

Les mosaïques très-remarquables qui la décorent à l'intérieur ne furent commencées que l'an 1071 [1]. Les Italiens continuèrent ensuite l'œuvre des artistes grecs, mais la plupart des plus anciennes mosaïques, depuis longtemps détruites ou dégradées, furent restaurées souvent dans une toute autre manière, et il en résulta des peintures dans un style mixte appelé *antico-moderne*, c'est-à-dire sans caractère déterminé.

Au XVI[e] siècle, d'habiles mosaïstes comme Vincenzo

[1] M. de Rumohr (t. I[er], p. 175) fait mention de mosaïques beaucoup plus anciennes qui existent à la voûte de la galerie ou porche extérieur qui entoure l'église de Saint-Marc, à l'ouest et au sud. Elles peuvent remonter, assure-t-il, au temps des exarques. Cette galerie, qui faisait partie probablement d'une église existant précédemment à la même place, a été renouvelée extérieurement dans un style gothique italien et intérieurement enchâssée dans le corps de la nouvelle construction. Ses proportions, sa distribution ne s'accordent pas avec les ouvrages auxquels elle est actuellement annexée, mais rappellent les dernières œuvres de l'époque romaine, et les ornements de sa voûte sont en tout pareils à ceux des églises de Ravenne.

Le haut de cette galerie est formé dans toute sa longueur de voûtes plates en forme de coupole liées entre elles d'une façon toute particulière; dans ces disques, d'une légère concavité, on voit les histoires de l'Ancien-Testament représentées en figures d'une grandeur moyenne; elles sont sur un fond blanc comme les ornements en mosaïque du contour intérieur de l'église de Sainte-Constance hors des murs à Rome, et formées de petits morceaux de verre arrangés d'une manière fort agréable.

Il est à remarquer que dans aucune de ces représentations on ne voit de trace des costumes et de l'architecture du moyen âge; jusque dans les moindres détails elles rappellent l'antique, qui n'est que très-peu modifié, et avec les seuls changements qui s'y sont introduits du IV[e] au VIII[e] siècle. Aussi est-on disposé à reporter ces ouvrages à cette époque et à les regarder comme un produit de l'école de Ravenne, ville qui avait alors avec Venise des rapports très-étroits. La beauté de l'ordonnance et le mérite de la composition placent ces mosaïques au rang des meilleurs restes de l'ancienne peinture chrétienne.

Bianchini, Francesco et Valerio Zuccati, exécutèrent dans le péristyle de Saint-Marc de fort belles compositions d'après les dessins de Titien et du Tintoret. Cependant on sentit l'abus de ces restaurations, et en 1610 il parut un décret qui défendit expressément de porter atteinte aux mosaïques anciennes, de quelque mauvais goût et quelque grecques qu'elles fussent, et qui ordonnait en même temps que dans les endroits où elles menaçaient ruine on en prît des dessins pour les rétablir avec exactitude, telles qu'elles étaient d'abord; de cette manière, dit Lanzi [1], l'on conserva à la postérité une série de monuments unique en son genre, soit en Italie, soit dans le monde entier. Effectivement l'église de Saint-Marc de Venise est actuellement l'édifice le plus important où l'on puisse étudier dans de grandes proportions le style de l'école byzantine à son époque la plus brillante [2].

[1] Lanzi, *Histoire de la peinture en Italie*, t. III, p. 240.

[2] Un des monuments des plus riches et des plus rares de l'art byzantin que renferme l'église de Saint-Marc, est une couverture d'autel en or émaillé, appelé *Pala d'oro*, pareille, dit-on, à celle qui existait dans l'église de Sainte-Sophie, et qui aurait été commandée à Constantinople pour l'église de Saint-Marc en 976, et n'aurait été apportée à Venise qu'en 1105. Nous n'avons pas besoin de faire remarquer ce qu'il y a d'invraisemblable dans cette supposition. Quoi qu'il en soit, on en trouve un dessin colorié dans la planche XXII de la seconde série de *l'Album* de M. du Sommerard ; un dessin général et des détails donnés de grandeur naturelle dans l'ouvrage intitulé : *Le fabbriche piu cospicue di Venezia*, 1815, 2 vol. in-folio. Les figures principales sont d'un fort beau style; ce qui peut servir à établir la date de cet ouvrage, c'est que le Salomon ou le David qui y est représenté en costume impérial, porte sur ses habits des cœurs et des piques comme on en voit sur le portrait de l'empereur Nicéphore Botoniate, dans le manuscrit de l'an 1080 de la bibliothèque du roi, et qu'on y trouve la figure du doge Faledro; probablement Vital Faledro, qui obtint de l'empereur Alexis Comnène le titre de protosebaste, et fut doge de 1084 à 1096.

Les assertions de M. de Rumohr ont été contredites, non point dans ce qu'il dit du mérite de ces mosaïques, de la netteté et de l'élégance de leur exécution, du mouvement et de la disposition pleine de convenance des figures et de la vie et des caractères du dessin qui diffère beaucoup de celui des byzantins; mais, quant à la date qu'il leur assigne, M. Kugler croit qu'elles doivent être du XIIe siècle et produites sous l'influence de l'art nouveau. Elles ont pour sujet l'histoire de la Vierge, sa naissance, sa présentation au temple, sa mort, etc... On croit que pendant que la peinture en mosaïque était abandonnée dans le reste de l'Italie, elle continuait toujours d'être employée pour l'embellissement du dôme de Venise. Mais alors on ne suivit plus dans leur exécution le principe architectonique grandiose qui distingue les anciennes. Aux tableaux historiques d'un grand style succèdent des compositions soignées et finement élaborées, mais la bonne distribution des figures, leur beauté et leur expression, l'éclat de la couleur, le bon goût des constructions et la perspective architecturale du fond font préférer ces mosaïques à toutes celles du même édifice, et leur donnent une importance réelle dans l'histoire de la peinture.

Une indication intéressante pour l'histoire de l'art en Italie est donnée par Léon d'Ostie, écrivain du XIe siècle qui nous apprend, qu'en l'année 1070 [1],

[1] Cette date est celle où les portes de bronze niellées de la basilique de Saint-Paul hors les murs de Rome, furent fondues à Constantinople par Stauratius et que l'incendie de 1823 a détruites. Les portes de bronze très-ornées et incrustées d'argent qui se trouvent à droite de la principale entrée de Saint-Marc-de-Venise, proviennent de l'église de Sainte-Sophie de Constantinople, et celle qui existe à la

Didier, alors abbé du monastère du Mont-Cassin, fit venir de Constantinople des mosaïstes grecs pour orner la voûte du principal hôtel de sa nouvelle église ; il ajoute qu'on prit soin d'instruire de jeunes moines dans la pratique de cet art, qui, depuis les cinq cents dernières années, c'est-à-dire depuis l'invasion des Lombards, avait été entièrement interrompu ou négligé en Italie.

Didier, qui devint pape sous le nom de Victor III, dut très-probablement employer enfin à Rome les artistes qui avaient travaillé au Mont-Cassin, où ce qu'ils firent est d'ailleurs depuis longtemps détruit. Les figures qu'ils exécutèrent étaient si bien faites, qu'elles paraissaient vivantes, dit le chroniqueur. Les mosaïques de Rome qu'on leur attribue se distinguent par une disposition particulière des personnages et leur grande maigreur [1].

Au texte positif de Léon d'Ostie, les auteurs italiens opposent une série continue de mosaïques exécutées à Rome pendant les IXe et Xe siècles ; d'après eux, cet art n'aurait pas cessé d'y être cultivé ; il suffira de répondre que ces mosaïques étaient si informes que, pour avoir quelque chose de mieux, il était devenu né-

porte centrale de Saint-Marc est aussi de style byzantin, quoiqu'elle porte une inscription latine et qu'elle ait été fondue à Venise. Les portes de bronze de l'église d'Amalfi sont également grecques et de la fin du XIe siècle (1062), celle du dôme de Salerne sont de 1080 ; il en est probablement de même de celles du dôme de Pise, mais on ne possède aucun renseignement sur l'établissement de ces dernières.

[1] Un manuscrit cité dans l'ouvrage de M. du Sommerard, t. III, p. 319, est orné d'une miniature exécutée à la même époque, où se voit le portrait de l'abbé Didier et celui de saint Benoît ; elle est probablement d'un artiste grec. (MABILLON. *Annales Ord. s. Bened.* — MONTFAUCON. *Diarium italicum*, p. 323.)

cessaire de recourir à des ouvriers étrangers dont la supériorité est généralement reconnue [1].

Tout ce qui se fit en ce genre en Italie, antérieurement au XIIe siècle, est du dessin le plus incorrect ; des formes lourdes ne sont indiquées que par un contour épais et sans la moindre connaissance du clair obscur. Ce qui les distingue surtout des œuvres byzantines, c'est le raccourcissement extraordinaire des proportions qui donne aux figures l'apparence de nains. Cette manière s'est prolongée en Toscane, dans certains tableaux, jusqu'en l'année 1215 [2].

Les essais faits au XIe siècle pour propager en Italie les procédés des Grecs et pour réveiller les artistes de l'engourdissement où ils étaient plongés, restèrent alors sans résultat, de même que les tentatives qui avaient eu lieu antérieurement dans le même sens, et sur lesquelles on n'a d'ailleurs que peu de renseignements.

Ainsi, Ciampini regardait comme grecques des mosaïques faites, à Sainte-Marie-Nouvelle, en 858, sous le pape Nicolas Ier, et celles qui furent exécutées à la fin du IXe siècle à la cathédrale de Capoue.

Jusqu'au commencement du XIIIe siècle, il manqua aux Italiens la faculté de comprendre ces modèles et

[1] C'est ce qu'avoue d'ailleurs le savant Furietti (*De Musivis*, Romæ, 1752, cap. v), qui, après avoir réfuté en un certain sens Léon d'Ostie, ajoute : *Fateri quidem oportet omnes liberales artes à pristinà earum dignitate sensim apud Italos, sæculo præsertim X°, cecidisse et ad eas excolendas non nisi rudi ministerio instructos artifices accessisse*. Il attribue du reste aux Grecs appelés par l'abbé du Mont-Cassin, l'imperfection moins grande des mosaïques exécutées par la suite.

[2] Cette date se trouve sur un tableau dessiné dans ce style et conservé à Sienne.

de sentir ce qu'ils avaient de supérieur, soit quant à la pureté du travail, soit relativement à leur signification intime. Avant qu'ils ne se fussent en quelque sorte réveillés par l'effet de circonstances qui appartiennent à l'histoire générale et dont nous ne pouvons donner ici le développement, ils ne purent tirer aucun parti des exemples qui leur furent donnés, et restèrent incapables d'aucune habileté pratique.

Ce ne fut que plus tard, et après la prise de Constantinople par les Latins, que des peintres grecs parvinrent enfin à instruire des Italiens dans leur art, et que ceux-ci, changeant de manière, combinant ensemble des styles très-divers et y joignant l'étude de la nature qui, pendant tant de siècles, avait été négligée, donnèrent naissance à de nouvelles écoles qui, pendant longtemps, firent la gloire de la Péninsule. Nous en ferons l'objet d'un examen spécial.

Les peintures des manuscrits, à quelques exceptions près, qui ont permis de copier avec plus ou moins d'adresse et de fidélité des miniatures anciennes où se trouvaient conservés les costumes et les procédés d'un autre âge [1], partagent généralement l'infériorité des mosaïques.

On peut voir dans les planches du bel ouvrage de Seroux d'Agincourt celles qui reproduisent les peintures du pontifical latin de la bibliothèque de Sainte-Marie de la Minerve, exécuté en Italie, au IXe siècle, pour un évêque de Capoue, dont les figures sont courtes

[1] L'isolement du cloître, les loisirs d'une retraite paisible expliquent très-bien comment dans les temps les plus barbares des moines ont pu, en se bornant au rôle de copistes, exécuter des miniatures qui par leur caractère diffèrent beaucoup des autres productions du même siècle.

et pesantes, les traits du visage uniforme et sans expression; d'un *exultet* du XIe siècle de la même bibliothèque; celles si grossièrement faites du poëme composé par Donizo en l'honneur de la comtesse Mathilde, et dont le manuscrit conservé au Vatican sous le n° 4,922, est du XIe siècle et non du XIIe; le contour des figures est tracé de la manière la plus incertaine, l'enluminure ne désigne les chairs que par une simple tache sans qu'il y ait d'ailleurs aucune indication des lumières et des ombres.

Ces manuscrits latins qui ne se font remarquer que par leur mauvais goût, le défaut de noblesse et de grâce, la pauvreté de style, prouvent que si au milieu des orages du XIe siècle, beaucoup de villes italiennes virent s'accroître leur puissance et leur renommée, les beaux-arts ne s'en ressentirent nullement; dans aucune partie de l'Europe, l'Angleterre peut-être exceptée, on ne fit alors rien d'aussi grossier.

La bibliothèque du Vatican possède deux manuscrits de Virgile ornés de figures qui ont une certaine célébrité, mais dont l'histoire est quelque peu confuse.

Le plus ancien porte le n° 3,225; on le croit du IVe siècle; c'est un petit in-quarto de 75 feuilles, ne contenant pas le texte entier de Virgile, mais seulement des fragments de ses poésies, dont plusieurs n'offrent que des portions de vers. Au VIIe siècle, il contenait 50 ou plutôt 49 miniatures (dont cinq aujourd'hui totalement effacées) qui ont été gravées en 1677 par Pietro Santi Bartoli, aux frais du cardinal Camillo Massimini. Les planches publiées alors sans texte furent reproduites dans une édition de Virgile qui a paru à Rome

en 1741. D'Agincourt a fait voir par la comparaison des miniatures avec les gravures de Bartoli, combien ces dernières sont infidèles; indépendamment d'un dessin tout autre donné aux figures, l'artiste y a fait de nombreuses additions et une foule de changements, le tout de sa propre invention.

Le second manuscrit a le nº 3,867; il est orné de peintures au nombre de 18 ou 19, excessivement grossières et bien inférieures à celles du manuscrit précédent; les figures sont courtes, indiquées par un simple trait noir, avec une tache rouge sur la joue. Bartoli, qui a publié dans le recueil indiqué ci-dessus, 55 planches, en a tiré 6 de ce manuscrit qu'il a confondues avec celles du premier. D'Agincourt a fait connaître l'ensemble de ces miniatures. L'âge de ce manuscrit n'est pas déterminé avec certitude. Selon MM. Champollion-Figeac, qui dans la *Paléographie universelle* en ont reproduit une page entière, il ne serait pas postérieur au ve siècle; mais suivant d'Agincourt et M. de Rumohr, il n'appartiendrait qu'au xiie ou au xiiie. Il aurait été copié à cette époque sur un manuscrit beaucoup plus ancien, et le dessinateur y aurait seulement introduit çà et là, à des places où l'original aurait été effacé, quelques figures qui portent le costume du moyen âge, comme par exemple les soldats qui se tiennent aux deux côtés du héros, à la feuille LXXIII.

E.-H. Langlois, dans son *Essai sur la calligraphie des manuscrits du moyen âge*, Rouen 1841, parle de ce manuscrit qui a été transporté à Paris et rendu au Vatican en 1815, comme du plus ancien monument

de la calligraphie romaine[1]. La gravure qu'il a donnée du sujet d'Enée et de Didon, réfugiés dans la grotte, est bien plus belle que l'original qu'il ne reproduit pas fidèlement.

Notre intention est d'entrer dans des détails plus particuliers sur les richesses que renferment nos bibliothèques et nos musées. C'est une chose utile, ce nous semble, que de signaler aux personnes studieuses les monuments originaux qui, mieux que toute description, peuvent mettre en état d'apprécier par eux-mêmes la marche de l'art et ses vicissitudes. On a publié dans ces derniers temps plusieurs ouvrages où les plus importantes peintures des manuscrits ont été reproduites avec un grand luxe[2], mais il manque encore un manuel où les manuscrits à figure et les tableaux des anciens maîtres soient suffisamment indiqués; c'est une lacune que nous allons essayer de remplir; nous avons trouvé pour cet objet de grandes ressources dans le voyage artistique fait en Angleterre et en France par le docteur Waagen[3], directeur de la galerie royale des tableaux de Berlin, qui lui-même avait été aidé dans ses recherches par les précieuses indications que M. le comte Auguste de Bastard lui avait fournies. Nous puiserons sans scru-

[1] Beaucoup de savants, dit-il, page 5, l'ont par un commun accord désigné par excellence sous le titre de : *Codex romanus*..... « J'ai « souvent admiré à la bibliothèque royale l'inestimable volume où se « trouve cette peinture, etc. »

[2] *Peintures des manuscrits*, par M. le comte Auguste de Bastard. *Paléographie universelle* de MM. Champollion père et fils, et Silvestre, 1841.

[3] *Kunstwerke und Kunstler in England und Paris*. Berlin, 1839.

pule dans son livre, en y ajoutant parfois ce qu'un examen personnel aura pu nous suggérer.

A la bibliothèque de Sainte-Geneviève de Paris, se voit un évangéliaire italien qui, d'après une note, aurait été écrit entre les années 714 et 732. Malgré la rudesse de l'apparence, la faiblesse de la main et ce qu'on peut trouver à redire à la coloration trop rouge des chairs, le motif des quatre évangélistes, représentés assis, est très-remarquable et digne d'éloge; leurs vêtements, qui sont peints en bleu clair et en rouge, sont tout-à-fait dans le style antique, on ne trouve dans les accessoires rien de barbare et aucun emploi de l'or; la manière est large et empâtée. Saint Jean est représenté comme un homme âgé; les figures sont plutôt courtes que longues. C'est, comme nous l'avons vu, le caractère principal des œuvres italiennes, et il se prononce de plus en plus.

Bibliothèque royale. Manuscrits latins, N° 265. Evangéliaire petit in-folio, qui donne encore un témoignage satisfaisant de l'état de la peinture en Italie à la fin du XIe siècle.

L'entourage des canons est d'un goût suffisamment pur et antique, les chapiteaux corinthiens, les fûts formés de marbres variés; les figures des trois évangélistes (saint Luc manque) qui tiennent des rouleaux au lieu de livres, expriment avec clarté et dignité la chaleur et l'enthousiasme qui les animent. Les têtes de saint Matthieu et de saint Marc ont quelque chose d'individuel et rappellent les types italiens; saint Jean paraît ici avec une barbe noire. On retrouve sur ces figures les belles dispositions des anciens vêtements qui sont fort bien modelés et dessinés avec intelligence;

seulement les mains sont grandes et les pieds épais.

De fort belles initiales, ornées d'enroulements très-déliés, présentent un tout autre caractère, et sont entièrement analogues aux lettres des manuscrits français exécutés sous l'influence des Anglo-Saxons.

Manuscrits latins. N° 7,899 ou 899.

Ce manuscrit de Térence, grand in-quarto, écrit probablement vers l'an 900, paraît avoir été copié sur le même modèle qu'un autre manuscrit de Térence, de la bibliothèque du Vatican [1] ; il prouve qu'en Italie, à cette époque, à côté de l'ancienne manière de peindre il s'en établissait une nouvelle toute barbare. On peut reconnaître d'après les deux personnages avec des masques comiques qui soutiennent au frontispice le portrait de Térence dans un médaillon, ainsi que dans beaucoup de figures qui se trouvent dans le texte, que ces images ont été seulement dessinées à la plume avec assez de légèreté, et çà et là lavées au pinceau. Les mains sont informes, les pieds trop petits et les plis des vêtements tracés d'une manière uniforme et comme mécanique.

[1] D'après la *Paléographie universelle* de MM. Champollion, le *Térence* de la bibliothèque du roi serait le plus ancien et pourrait être l'original de celui du Vatican. La composition des figures du manuscrit de Paris est soignée dans le style, attentive dans l'expression, minutieuse dans les détails, comme le sont les compositions originales. Dans le manuscrit du Vatican, les figures sont plus largement traitées, les lignes n'y sont pas nombreuses, les draperies à grands traits accusent à peine les mouvements du corps; le dessinateur du manuscrit de Paris a composé d'après nature; celui du manuscrit de Rome, d'après des statues ou un dessin antérieur.

(Nous ne savons pas si, en admettant cette comparaison, on en adoptera la conclusion).

Une page du manuscrit de Térence du Vatican, n° 3,868, est reproduite dans la *Paléographie universelle.* Les figures ont été gravées dans l'édition de Térence, en italien, publiée à Urbino en 1736, in-folio.

Bernard Picard a gravé, mais avec la liberté que se donnaient alors les artistes, les figures de ce manuscrit pour l'édition de Térence publiée en 1717 par Mme Dacier.

Malgré les embarras politiques et les troubles qui accompagnèrent au xe siècle la subdivision de l'Italie en grands et en petits Etats, on rencontre encore des preuves que les anciens procédés de l'art n'y furent pas entièrement perdus; tel est le manuscrit suivant. *Bibliothèque royale. Fonds Notre-Dame.* N° 2,844. C'est un évangéliaire qui est encore supérieur à ce qu'on exécutait, au même temps, dans les Etats allemands. Les Evangélistes s'y montrent avec un caractère religieux et souvent nouveau. Ainsi saint Marc est représenté avec les mains jointes dans l'attitude de la prière, ce qui est tout-à-fait différent des dispositions anciennes, et doit être remarqué. Les visages ont encore une expression de dignité, quoiqu'il y ait peu d'intelligence dans certains motifs de la composition. Le travail de la gouache, exécuté dans une certaine largeur, montre une passable distribution de la lumière et des ombres; les fonds présentent des constructions de forme antique ou des draperies comme sur les anciens bas-reliefs, ou un paysage formé de rochers pour indiquer l'île de Patmos. L'or n'est pas mis en usage; les nimbes sont gris, avec une bordure rouge. On y trouve les symboles des Evangélistes, mais ils sont très-petits et tout-à-fait secondaires.

CHAPITRE V.

ECOLE BYZANTINE.

On a très-bien remarqué qu'au IVe siècle, lors de la conversion de Constantin au christianisme, il était impossible d'établir une distinction entre les œuvres des artistes grecs et celles des romains, tant à cette époque l'art grec et l'art romain s'étaient fondus ensemble, et tant au milieu d'une commune dégénérescence les formes s'étaient effacées [1].

Ainsi les modifications qui s'introduisirent dans les productions du dessin, par suite du nouveau culte, ne peuvent être qualifiées grecques ou romaines, et de même on ne saurait y démêler clairement la part que prirent à ces changements les peuples orientaux ou barbares chez lesquels le christianisme venait de naître ou qui s'y convertirent de bonne heure.

Byzance, cité grecque, devint toute romaine lorsque

[1] S'il arrivait qu'on comparât mes remarques avec celles que renferme le bel et savant ouvrage de Seroux d'Agincourt, on trouverait que je suis en contradiction avec cet illustre amateur, et il serait bien naturel de me donner tort; j'ai donc besoin d'entrer ici dans quelques explications. M. d'Agincourt, après avoir donné les caractères de l'école byzantine, ajoute *que le style, quoiqu'entièrement dégénéré, est toujours celui de l'école grecque*. Je crois qu'il se trompe en confondant ainsi en quelque sorte l'école grecque antique avec la byzantine; celle-ci, née du christianisme et lui devant tout, ne peut en aucune manière être la suite de l'école grecque dont elle diffère entièrement. C'est par suite de la même façon de voir qu'il dit encore, *que c'est le maintien ou l'abandon des principes de l'école grecque qui établit le caractère distinctif entre les peintres de l'école grecque et ceux de l'école latine;* il semble au contraire que l'école latine ou romaine dégénérée, est plutôt la suite de l'école grecque proprement dite que l'école byzantine. Au reste, nous précisons dans ce chapitre ce que l'on doit entendre par école byzantine.

Constantin y transporta, en 329, le siége de l'empire. Les ouvriers émigrés de Rome qui l'avaient reconstruite et enrichie de tant de monuments et d'objets d'art de toute espèce, durent y suivre les principes qui jusque-là les avaient dirigés. On sait qu'on y transporta en outre les statues les plus célèbres de l'antiquité, et que la plupart purent y servir de modèles jusqu'au XIIIe siècle.

Ces statues avaient été apportées des différentes villes de la Grèce et de l'Asie, et représentaient les divinités ou les héros du paganisme, et leur nombre était si grand, qu'en y comprenant quelques figures de Jésus-Christ, de la Vierge, de sainte Hélène, de Constantin et des princes de sa famille, on en plaça 427 seulement sur le *forum augustum* [1].

Dès le IVe siècle il se fonda à Constantinople des écoles d'art qui se distinguèrent par le talent pratique d'artistes auxquels vinrent se réunir tous ceux que les invasions réitérées de l'Italie par les Erules, les Goths ou les Lombards en avaient expulsés ; les empereurs les encouragèrent par leurs faveurs particulières et plusieurs d'entre eux, comme Justinien et ses successeurs au VIe siècle, les employèrent à de grands travaux d'architecture, parmi lesquels on doit placer au premier rang l'église de Sainte-Sophie, qui resta longtemps la merveille des

[1] Emeric David se trompe, sans doute, en disant dans son *Discours historique sur la peinture moderne*, que ces 427 statues avaient été mises dans l'église de Sainte-Sophie.

On sait que l'église que Constantin fit bâtir sous cette invocation, fut brûlée et 404, elle le fut encore de nouveau en 530 ou 532, peu avant sa reconstruction sur un nouveau plan par Justinien.

églises chrétiennes, et ajouta des éléments nouveaux à la disposition des basiliques dont elle modifia et le plan et la forme. On sait que Justinien y employa, avec une profusion incroyable, les plus riches matériaux et les plus brillantes décorations.

Quand la ville de Constantin commença-t-elle à se montrer sous un aspect différent de l'ancienne capitale de l'empire? A quelle époque les nouveaux Grecs eurent-ils un caractère spécial?

Jusqu'assez tard dans le VIIIe siècle (vers l'an 776), les monnaies frappées à Constantinople y conservèrent leurs légendes latines [1], et les codes et ordonnances

[1] On trouve cependant de bonne heure des lettres grecques sur les monnaies purement latines des empereurs; indépendamment des lettres numérales et des signes des ateliers monétaires, il suffit de citer le chrisme célèbre ☧ placé par Constantin, sur ses étendards, dès qu'il se convertit, et la devise qui accompagna sa vision εν τουτῳ νικα, qui se montre sur les monnaies d'Héraclius, avec des légendes où les deux alphabets sont confondus d'une façon barbare (ЄRACΛΙOCONSVΛΙ). A la fin du VIIe siècle, cependant, les légendes sont encore toutes latines, et le portrait du Christ y est entouré de l'inscription REX REGNANTIUM. Ce n'est que vers l'année 776 que des légendes grecques succédèrent enfin à des légendes latines, à la vérité formées souvent de lettres grecques, et c'est probablement à une princesse née à Athènes, à Irène, qu'on doit ce changement; elle est qualifiée de ЬASILISSH et remarquez que les lettres latines entrent à leur tour dans la formation de ce mot. A partir de cette époque, les légendes grecques se montrent presque seules, c'est par exception que Michel le Buveur se qualifie d'IMPERATor, et Basile le Macédonien de REX, sur la même monnaie. Sous ce dernier (868 à 879), la figure du Christ se reproduit de nouveau avec la légende REX REGNANTIVM, que plusieurs de ses successeurs ont conservée au moins jusqu'en 1078. C'est sous Léon VI ou le Sage, que se montre pour la première fois le buste de la Vierge, avec les deux mains élevées dans l'attitude de la prière; un peu plus tard, sous Jean Zimiscès, elle commence à tenir devant elle le portrait de son Fils, quelquefois en forme de médaillon (*effigies in scuto vel clypeo*), et cette manière de peindre la Vierge remonte au règne de Constantin Copronyme, au VIIIe siècle. Dans les célèbres images attribuées à Saint-Luc, et dont une était conservée fort ancien-

qui regardaient, non-seulement l'Italie, mais l'empire tout entier, étaient également écrits en latin, sous Théodose et Justinien. Faut-il, d'après cela, n'admettre un art ou style byzantin qu'à partir du VIIIe siècle ?

On a vu cependant plus haut que nous avons attribué à une influence orientale ou néo-grecque [1], les mosaïques de Rome ou de Ravenne exécutées dans la première moitié du Ve siècle et où se montre pour la première fois un nouvel art chrétien, dans toute son originalité et toute sa grandeur. Il était difficile, au milieu des calamités dont l'Italie était alors accablée, que ces inventions pussent y avoir pris naissance ; il est probable que c'est en Orient que se sont formés les germes de ce nouveau style, et une preuve de cette origine asiatique se rencontre dans un manuscrit syriaque de la bibliothèque de Saint-Laurent de Florence écrit en Mésopotamie, dont les miniatures, quoique grossièrement exécutées, en présentent tous les caractères et sont un des plus anciens modèles qui nous en restent, puisqu'elles datent de l'an 586 [2].

nement dans le monastère ὁδηγων, la Vierge tenait son enfant dans ses bras, comme les Latins la figuraient ordinairement. (Voyez Du Cange, *de imp. CP. numismatibus dissert* *.)

[1] Cette opinion s'accorde avec celle du docteur Waagen, qui regarde l'art byzantin comme la source première et la plus ancienne de l'art chrétien proprement dit, en admettant d'ailleurs qu'il s'est modifié avec le temps, et en pénétrant dans les diverses contrées de l'Occident. (*Kunstwerke und Kunstler in Paris*, t. III, p. 201.)

[2] D'Agincourt a donné la gravure de ces peintures dans la plan. XXVII de son *Histoire de l'Art*.

La Vierge ressemble déjà par la pose et le costume à celle des monnaies de Léon le Sage, de la fin du IXe siècle ; c'est par erreur que ce manuscrit est indiqué sur la planche comme étant du IVe siècle, l'auteur rectifie cette date dans le texte.

* Note sur la médaille de M. Rollin.

Les monuments exécutés au ve siècle rappellent, pour la plupart, les costumes de l'antiquité et n'offrent aucun signe de l'introduction de costumes nouveaux, orientaux ou barbares. C'est particulièrement au vi^e^ siècle que ceux-ci se montrent et servent à faire reconnaître l'époque de l'invention de certains sujets sur lesquels ils se remarquent. Les habillements usités à la cour des empereurs d'Orient, disgracieux, étroits, surchargés de broderies, de perles, de pierres précieuses, donnent un aspect étrange aux personnages qui en sont revêtus; ils forment un contraste bizarre avec les figures adoptées antérieurement pour le culte et qui conservent leur ancienne manière. Les sujets admis primitivement dans les compositions religieuses sont peu nombreux, disposés avec simplicité et offrent rarement des scènes compliquées.

A la fin du viie siècle et au commencement du viiie, notamment après le concile de l'an 692 qui prescrit de représenter le Christ sous une forme humaine, au lieu de se contenter des images symboliques qui avaient été surtout en usage dans l'Orient, on aborda des sujets plus difficiles ; ce fut peut-être alors [1] (d'autres disent seulement du ixe au xe siècle) qu'on osa pour la première fois représenter Jésus mort et crucifié et les tristes scènes de la passion, qu'on peignit la mère de douleurs à côté du corps sanglant et défiguré de son fils. Ce fut aussi dans le même temps qu'on représenta la Vierge tenant son enfant dans ses bras et qu'on retraça la vie et le martyre d'un grand nombre de saints.

[1] On dit que le manuscrit syriaque dont il vient d'être fait mention, renferme un crucifiement.

Ces divers sujets, ou au moins la disposition qu'on leur donne, sont particuliers aux Grecs modernes ; ils n'ont pas la sublimité, le grand caractère que nous offrent les personnages des mosaïques des siècles précédents et sont évidemment formés d'après d'autres modèles, mais ils se trouvent confondus avec eux et souvent même avec de pures imitations des plus belles compositions de l'antiquité classique.

La grande importance accordée aux images chrétiennes, l'abus du culte qu'on leur rendait et qui conduisit jusqu'à une sorte d'adoration, suscita au VIIIe siècle, dans l'empire grec, la violente réaction connue sous le nom d'hérésie des Iconoclastes, qui troubla et ensanglanta la chrétienté pendant plus d'un siècle, depuis l'année 726 jusqu'en 842 [1].

On ne se contenta pas de détruire tous les objets d'art qui représentaient Jésus-Christ et les saints, de blanchir les églises qui pour la plupart étaient peintes, de brûler les manuscrits qui contenaient des miniatures,

[1] La persécution ne dura pas pendant toute cette période, mais elle se renouvela avec plus ou moins de violence. En voici les époques principales : en 730 et 754, conciles de Constantinople, où se firent des décrets contre les saintes images ; en 766 ou 767, concile de Jérusalem en faveur des images, et leur rétablissement en 787, par le deuxième concile de Nicée. Elles furent de nouveau honorées vers les années 811 et 813, par Michel Rangabé. Mais Léon l'Arménien, qui lui succéda, était iconoclaste, et c'est à la suite du concile de Constantinople de 815, que les peintures des églises furent partout effacées avec de la chaux, les vases sacrés brisés, les ornements déchirés. Il faut faire partir de ce moment la destruction du plus grand nombre d'objets d'art et surtout de peintures ; un autre concile de Constantinople, de 829, proscrivit de nouveau les images, mais sous Théodora, veuve de Michel le Bègue, un concile de Constantinople, tenu en 842, confirma le deuxième concile de Nicée, anathématisa à son tour les iconoclastes et rétablit définitivement le culte des images.

on poursuivit aussi les artistes qui pour la plupart étaient des moines, on les emprisonna ; on en martyrisa même quelques uns plus fanatiques que les autres. A la vérité l'art ne fut pas proscrit en lui-même, puisqu'on ne cessait alors de reproduire les portraits des empereurs et des membres de leur famille, et que les sujets profanes pouvaient être librement traités. Mais il en résulta la perte d'un si grand nombre de monuments figurés, que nous ne connaissons que d'une manière fort imparfaite quels furent, pendant ce laps de temps, les caractères particuliers des œuvres byzantines.

Les artistes se mirent à l'ouvrage avec une nouvelle ardeur dès qu'il leur fut permis de reprendre les anciennes traditions et de représenter des sujets religieux. C'est sous l'impératrice Théodora, un peu avant le règne de Bazile le Macédonien, que commença l'époque la plus brillante de l'école orientale ; elle se continua sous les Comnènes jusqu'à la conquête de Constantinople par les Francs en 1204. Le règne de Jean Zimiscès, qui commença en 969, se fit remarquer par une véritable recrudescence dans l'exécution des saintes images, sous toutes les formes et par tous les procédés.

Il reste de ce temps des mosaïques, des manuscrits ornés de miniatures, des bronzes ciselés ou émaillés, des ivoires sculptés, qui témoignent de la grande habileté pratique des ouvriers qui les exécutèrent, et que la netteté et l'élégance du travail font aisément reconnaître, indépendamment de leur style particulier.

Nous avons déjà dit que, pour quelques personnes, l'art chrétien ne commence qu'à cette époque ; c'est

seulement alors qu'elles lui reconnaissent des caractères suffisants pour le constituer et le séparer entièrement de l'art antique [1].

Cela s'accorde cependant assez mal avec l'opinion commune, qui place au VIe siècle l'invention des types hiératiques qui, consacrés par le clergé grec pour représenter les personnes divines, les immobilisa en quelque sorte et ne permit plus aux artistes de donner carrière à leur imagination. Alors, dit-on, les peintres presque tous moines n'exécutèrent plus rien que sous la suprême direction de leurs évêques [2], l'essor que l'art chrétien avait pris se trouva bientôt arrêté et il se borna à un petit nombre de modèles ; ainsi il y aurait eu presque à la fois, à cette époque mémorable, enfantement des types propres au christianisme, adoration superstitieuse de ces images, puis leur imitation servile [3].

[1] *Conversations Lexicon. Bysantinisch Schule.*

[2] On cite à ce sujet un passage du second concile de Nicée, de l'année 787, qu'Emeric David regarde comme décisif. (T. IV, col. 360, de la Collection des conciles. Paris, 1714.)

[3] Nous croyons que c'est tout-à-fait au déclin de l'art byzantin, depuis le XIIIe siècle principalement, que l'on peut observer ces imitations exactes et mille fois répétées des mêmes types, par exemple de certaines madones dont on est inondé ; mais alors l'école grecque avait pour ainsi dire cessé de vivre ; il ne s'agissait le plus souvent que de reproduire des images miraculeuses plus ou moins célèbres, et ces copies devaient être scrupuleusement conformes à leur modèle. On peut voir dans une note du t. IV, p. 191, *De l'Histoire de la peinture en Italie*, de l'abbé Lanzi, que l'habitude de peindre des madones toutes pareilles aux plus vieux modèles, s'est conservée dans les arts de Venise, même jusqu'au XVIIIe siècle, pour satisfaire aux demandes du commerce du Levant, qui préférait ces pieuses images.

Quoi qu'on en ait dit[1], nous doutons que tout cela soit bien exact et puisse être adopté sans contestation ; on connaît, par exemple, deux formes distinctes de crucifix, admises par les Grecs en des temps différents, et c'est surtout pour cette représentation importante qu'on aurait dû astreindre les artistes à des règles plus positives et plus sévères. Ce qui d'ailleurs rend plus circonspect à porter un jugement absolu sur les œuvres de l'art de l'empire d'Orient, c'est que, pour savoir ce que l'on doit louer ou blâmer, il faut démêler les éléments divers qui les composent[2]; l'élément antique ou classique, qui se trouve avec toutes ses belles dispositions dans certaines figures ; l'élément chrétien primitif ou celui des mosaïques du v[e] siècle qu'ont conservé, avec son grand caractère, les principaux personnages ; en troisième lieu, les inventions propres aux Byzantins du moyen âge, dans lesquelles

[1] M. Raoul Rochette paraît admettre complétement l'opinion que nous cherchons à combattre ; il dit dans le *Tableau des Catacombes de Rome*, p. 164 : « Dans tout le cours de la période byzantine, une « pensée religieuse se saisissant de l'impuissance de l'art, l'avait rendu « immobile pour le rendre sacré. On sait, qu'en effet, cet art des « byzantins demeura captif dans ses types hiératiques, sans donner « pendant près de dix siècles un seul signe de vie, de liberté et de « mouvement, jusqu'aux premiers rayons de la renaissance. »

[2] Nous dirons de l'art byzantin en général ce que M. Ramée applique à l'architecture byzantine, c'est que cette expression n'indique qu'une série de styles qui se sont succédé ou greffés les uns sur les autres dans les limites de l'empire d'Orient.

M. Kugler voit le style byzantin partout où il trouve des signes de mauvais goût et de décadence : ainsi, si les mosaïques de Rome se montrent du VII[e] au IX[e] siècle de plus en plus grossières et défectueuses, si le dessin et la composition s'appauvrissent et se perdent entièrement à la fin de cette période, ce serait, d'après lui, l'effet de l'influence byzantine ; aussi les énumère-t-il dans son ouvrage sous la rubrique *d'Antiquités chrétiennes du style byzantin et de mosaïques byzantines*.

on trouve à reprendre une bizarre exagération, des agencements de mauvais goût, des expressions forcées, mais qui, néanmoins, reproduisent pour la plupart avec énergie le tableau des souffrances morales et physiques, et qui peut-être, à cause de leur aspect barbare, s'accordaient mieux que des compositions d'une autre espèce, avec les inspirations d'une dévotion sombre et exaltée, telle qu'était celle des Grecs du Bas-Empire.

Il faut ajouter que ces dernières productions montrent presque toutes une grande ignorance du dessin et une tendance singulière à allonger les proportions des figures, ce qui leur donne, dans certains cas, et surtout aux peintures les moins anciennes, une apparence sèche et décharnée, et les fait ressembler à de véritables momies ; car à mesure qu'on examine les œuvres les plus récentes, on voit se perdre les bonnes qualités et les défauts s'accroître.

Cet allongement de figures très-remarquable, par exemple, dans les niellures ou incrustations des portes de la basilique de Saint-Paul hors des murs de Rome, apportées de Constantinople dans le XIe siècle [1], s'allie cependant très-bien avec un air de grandeur et de majesté qu'offrent surtout les figures drapées. La haute stature des personnages est caractéristique et sert, au premier coup d'œil, à les distinguer des œuvres italiennes du même temps, où, par opposition, les figures

1 Sur ces portes les têtes sont d'une forme très-allongée, et cependant les personnages auxquels elles appartiennent ont généralement dix à treize têtes de longueur. On trouve, dans l'ouvrage de d'Agincourt, la gravure de ces portes, qui sont semblables à celles de la principale église d'Amalfi.

sont toujours beaucoup trop courtes et ramassées. En général, on trouve dans les têtes de vieillards de la dignité et un beau caractère : leur maintien est majestueux ; celui des femmes est modeste : les vêtements sont amples et largement drapés [1] ; les poses, quoique recherchées, ont ordinairement une noblesse et une élévation qui rappelle, jusqu'à certain point, les productions les plus fières de l'école florentine. Il est remarquable que, même parmi les inventions les plus tardives, celles des actions des anachorètes, soient naïves et spirituelles. Les artistes grecs de cette époque qui pour la plupart étaient des moines et entièrement moines corps et âme, comme le dit M. de Rumohr, devaient effectivement reproduire avec une vérité toute particulière ces scènes monastiques.

Le mélange des qualités et des défauts que nous venons de signaler peut rendre raison des jugements très-opposés dont l'école byzantine a été maintes fois l'objet. Les plus anciens historiens de l'art, qui étaient Italiens, par ignorance ou plutôt, peut-être, par prévention ou esprit de parti, avaient accoutumé d'appeler ouvrage grec tout ce qui se faisait remarquer par sa grossièreté et sa barbarie ; ils nommaient italien tout

[1] D'Agincourt fait observer, relativement au costume, que celui que portaient les Grecs au IX[e] et au X[e] siècle, présentait aux artistes le moyen de donner à leurs personnages un caractère plus grandiose, par l'ampleur des draperies, par la manière de les agencer ; nous croyons au contraire qu'ils ne reproduisaient pas servilement les costumes de cette époque qui, à l'exception de ceux de quelques ecclésiastiques, étaient en général disgracieux et surchargés d'ornements ; mais qu'ils avaient le talent de les choisir et surtout qu'ils donnaient aux figures principales, à Jésus-Christ et à ses Apôtres, des costumes dont les modèles leur avaient été transmis depuis plusieurs siècles.

ce qui s'était fait de moins mauvais dans le moyen âge. Nous verrons, en nous occupant de l'histoire de l'art en Italie, ce qu'il faut penser de ce jugement.

D'autres, voulant prémunir peut-être contre l'enthousiasme peu réfléchi qui porte certains artistes modernes, surtout les Allemands[1], à prendre pour modèles les œuvres byzantines, ne comparant ces dernières qu'à ce que l'antiquité grecque ou romaine nous a laissé de plus pur, n'y ont vu qu'une véritable décadence et le résultat d'une suite d'altérations successives qu'éprouvèrent les grands et beaux modèles que les anciens nous avaient légués ; altération due à l'ignorance et à la maladresse des moines et aux influences d'une doctrine religieuse dont les adeptes avaient besoin d'images qui les frappassent fortement ; ils accordent cependant que les figures prises isolément ont une vigueur naïve, une rude et sauvage majesté ; que leur ensemble a de la grandeur ; que, quoique dépourvues de grâce et de correction, elles expriment une terreur religieuse et un caractère remarquable de mystique originalité.

C'est déjà beaucoup qu'un tel résultat puisse avoir été obtenu, malgré la bizarre disposition des groupes, l'incorrection dans les détails de la forme, la sécheresse du dessin et l'oubli de toutes les règles de la

[1] On sait que les Allemands sont épris des productions byzantines et cherchent à les imiter ; ils confondent ce qui, dans les types du christianisme, appartient à son premier âge, et les pratiques barbares et de mauvais goût qui finirent par en altérer en partie le beau caractère. On s'est habitué de plus, de l'autre côté du Rhin, à qualifier byzantines certaines figures d'une ordonnance droite, qui se trouvent sur les monuments d'architecture, et qui dérivent d'une autre source, comme on essaiera de le montrer dans le cours de cet ouvrage.

perspective linéaire ; aussi d'autres firent-ils un mérite à cette école, toute différente de celles qui avaient existé jusqu'alors, d'avoir subordonné la forme à la pensée, la beauté physique à l'expression morale [1]. On a été plus loin encore, on a cru que le caractère de laideur qui se remarque dans beaucoup de ses productions était le résultat d'une idée générale qui avait exercé sa domination sur tous les artistes ; on a avancé que la question débattue au ve siècle, sur le caractère de beauté ou de laideur qu'avait eu la figure du Christ, avait été tranchée dans le dernier sens par les Orientaux et qu'elle devait avoir eu l'influence la plus grande sur l'avenir de l'art [2].

Ce sont les plus anciens écrivains chrétiens qui ont affirmé que la figure du Christ était laide ; plus tard, au vi^e siècle, sa beauté corporelle a surtout été admise, et, parmi ceux qui la soutinrent, on doit citer deux des pères grecs les plus illustres, saint Jean Chrysostôme

[1] M. Raoul Rochette dit que l'art chrétien doit avoir un principe entièrement opposé à celui des anciens qui, conforme, affirme-t-il, à l'esprit de leur religion, avait pour motif d'exciter les sens et de porter au libertinage. (*Journal des Savants*, 1843.)

[2] Voyez sur ce sujet le *Discours historique sur la peinture moderne*, par Emeric David, et l'article *Iconographie chrétienne*, dans les éléments d'archéologie du docteur Batissier; la question de la beauté ou de la laideur du Christ a été traitée avec détail par M. Didron dans son *Iconographie chrétienne*, p. 246-258; il y revient dans ses *Annales archéologiques*, t. 1er, p. 158, où il répète que les Grecs représentaient de préférence le Christ jeune et beau, et que tout ce qu'on a dit de la laideur qu'ils lui attribuaient systématiquement est dénué de fondement; il cite le Christ qui couronne saint Vital, sur la mosaïque de l'église de ce nom, à Ravenne, ouvrage qui est grec et du vi^e siècle, comme étant jeune, imberbe et admirable..... Les Grecs, ajoute-t-il, célébraient dans une hymne la beauté incomparable du Sauveur; c'est plutôt l'Eglise latine qui a représenté le Christ laid et maigre.

et saint Grégoire de Nysse. Les premières représentations du Sauveur que nous connaissons, lui donnent des formes jeunes et agréables ; le type reproduit dans les mosaïques au ve siècle, et que nous avons attribué aux Grecs avec MM. Raoul Rochette et du Sommerard, lui imprime un caractère différent, mais où rien de laid ne se laisse apercevoir : les traits sont réguliers.

Saint Jean Damascène, qui mourut dans la seconde moitié du viiie siècle, dit qu'on peignait le Christ : *Præstanti statura, venustis oculis, justo naso..... lenissimum, quietum, longanimum, patientem* [1].

Suivant le témoignage d'un *Antonius Monachus* cité par Du Cange dans sa dissertation sur les monnaies des empereurs de Constantinople, le Christ peint dans la basilique de sainte Sophie de Jérusalem était : *Pulchrum facie, capillum subanellatum.*

On doit mettre moins d'importance au portrait du Christ tracé dans l'histoire ecclésiastique de Nicéphore Calixte, moine grec qui vivait au xive siècle ; il est cependant remarquable que, conforme sans doute aux traditions qui étaient parvenues jusqu'à lui, et comme pour repousser d'avance les opinions systématiques de quelques modernes, il dépeigne le Christ avec un très-beau visage.

Il est donc loin d'être prouvé pour nous que les moines de Saint-Basile [2], dont beaucoup s'occupaient à peindre des tableaux ou des miniatures, se soient fait une règle de figurer le Christ sous des formes lai-

[1] *In synodica ad Theophil. Imp.*

[2] Quelle que soit d'ailleurs l'opinion de saint Basile le Grand sur cette question.

des, et cependant ce fait, en lui-même très-équivoque, a donné lieu à une foule de commentaires.

Ainsi, par exemple, M. Rio[1] dit que les Grecs du moyen âge repoussèrent le beau élevé par l'incarnation à sa plus haute puissance; M. Mazure[2] conclut de l'opinion attribuée aux Byzantins que le Christ était dépourvu de beauté, que la pensée du laid fut la règle de l'art au moyen âge, de même que la pensée du beau avait fait la destinée de l'art grec ; que la laideur devint le principe de l'art chrétien ; mais, ajoute-t-il, c'est le laid symbolique, ayant conscience de soi et sachant que dans cette laideur physique repose la beauté morale. M. Mazure y rattache une idée d'infini, — d'infini spiritualiste, dit-il, autre que l'infini matériel de Rome et de l'infini panthéistique de l'Orient ; nous ne le suivrons pas dans les longs développements philosophiques qu'il y ajoute ; il a regardé comme un principe général ce qui n'était que le résultat d'un fait isolé, que la conséquence de l'impuissance de l'art et du défaut de goût d'ouvriers ignorants qui trouvaient plus facile de rendre la laideur que d'imiter la beauté. L'art, a dit M. Raoul Rochette, pencha vers la laideur encore plus par impuissance que par conviction.

Les Grecs modernes qui, comme nous l'avons vu, adoptèrent des types nouveaux pour représenter les personnages d'une religion nouvelle, qui cherchèrent d'abord leurs modèles dans les physionomies juives[3],

[1] *De la Poésie chrétienne*, p. 14.

[2] *Philosophie des arts du dessin*, 1838.

[3] Les Apôtres peints par Léonard de Vinci, dans sa magnifique Cène, sont bien loin d'être laids, quoiqu'ils aient presque tous des figures juives.

ne leur donnèrent un caractère de laideur que lorsque, voulant représenter les scènes tragiques de la Passion, ils exagérèrent l'expression de douleur et de tristesse que devaient en ressentir les témoins. Cette expression admise et reproduite par de serviles copistes a pu être étendue à d'autres sujets, et on trouve effectivement, dans beaucoup de peintures exécutées du XIe [1] au XIIe siècle, des yeux hagards et un caractère trop sévère. Mais nous n'y verrons ni théorie ni dessein prémédité, plutôt impéritie, esprit de routine, absence du sentiment du beau, et cette impuissance dont d'ailleurs tous les actes se ressentaient, qui se montrait dans toutes les productions de l'esprit humain, empreintes pendant plusieurs siècles d'un cachet d'une désolante médiocrité.

Ainsi, ce n'est que longtemps après la naissance de l'école byzantine que l'élément du laid, mais non sans doute une laideur systématique, occupa une certaine place dans les œuvres de ses peintres, et cela à une époque où une barbarie sans exemple dans l'histoire couvrait l'Europe de ses ténèbres.

Nous opposerons encore aux assertions de M. Mazure et à celles de M. Rio, qui s'accorde avec lui sur quelques points, l'opinion de M. Mérimée, qui, dans ses *Notes d'un voyage en Auvergne*, loin de reconnaître que les artistes byzantins travaillaient sous l'inspiration du laid, après avoir remarqué la singulière ressemblance qu'ont entre eux tous les saints de la

[1] C'est au XIe siècle qu'on commença, en peignant le Christ nu sur la croix, à le représenter maigre et décharné; usage qui se conserva jusqu'au renouvellement de l'art.

peinture byzantine, ressemblance qui ferait croire que les artistes ont tous copié un même modèle, dit que ce modèle est un type de beauté idéale. Assurément, ajoute-t-il, cette beauté n'est pas rendue, mais elle est cherchée, et cette tentative, tout infructueuse qu'elle est, mérite d'être constatée.

Nous terminerons par faire remarquer qu'on aurait tort de juger les œuvres byzantines de la première époque d'après les images de piété exécutées dans les derniers siècles et qui se fabriquent encore journellement dans la Russie et l'empire turc. A la vérité, ces images sont des copies de sujets plus anciens, mais leur exécution n'a rien de pareil à celle de leurs premiers modèles, et elles ne conservent aucune trace de l'esprit d'invention dont les Grecs du moyen âge n'ont jamais été dépourvus et dont ils nous ont laissé beaucoup de preuves.

Si, après l'établissement de l'empire des Latins, au XIIIe siècle, le génie des artistes paraît s'être entièrement éteint, ils conservent au moins jusqu'à la conquête des Turcs une habileté pratique et une adresse de main qui donne à leurs miniatures, à leurs ciselures, un mérite réel, quoique secondaire, et leur assure d'ailleurs une grande supériorité sur ce qui se faisait alors en Italie.

Ces considérations générales sur l'art byzantin n'en donnent sans doute qu'une idée vague et confuse, mais, puisqu'au jugement des meilleurs connaisseurs, il est impossible de présenter une formule qui en comprenne les divers caractères [1], ce qu'il y a de mieux

[1] M. Hippolyte Fortoul, écrivain fort élégant, a semé son ouvrage

pour le faire apprécier est d'indiquer les productions les plus remarquables qui nous en sont parvenues,

intitulé : *De l'Art en Allemagne*, 1842, d'une foule de brillants aperçus et de beaucoup de ces phrases romantiques qui donnent à penser, mais que souvent on trouve, après examen, être plus sonores que vraies. Nous allons en citer quelques-unes et essayer de résumer ses opinions.

Le byzantinisme est le rêve qui a bercé l'art européen dans son enfance. Ce rêve renferme dans ses vagues aspirations et dans ses durs contours, le germe des différentes beautés que le génie moderne a réalisées dans la suite des siècles. A cette occasion, M. Fortoul, parlant des premières images que ce rêve offrit aux yeux de nos pères, *les montre inscrites dans les arcs lumineux de leurs vitraux.* Il doit savoir cependant que les vitraux peints sont comparativement une invention moderne, et que, dans les premiers temps, des verres colorés de différentes nuances ornaient seuls les fenêtres.

Il attribue, sans motif aucun, la réaction des iconoclastes à ce que les artistes byzantins, en présence des plus belles statues grecques longtemps conservées à Constantinople, étaient portés à les imiter et à introduire dans leurs ouvrages le caractère idéal qui est propre aux chefs-d'œuvre de la sculpture antique. Il ajoute que le mélange de la réalité des types judaïques avec les souvenirs indestructibles de l'ancien idéal athénien, constitua l'art nouveau des Grecs, et lui donna cette grossière et terrible majesté qui compose pour ainsi dire son essence.

Puis, établissant un rapport que nous croyons fort douteux entre l'architecture et la peinture byzantine, il dit que le *style* de cette dernière *se façonne naturellement sur l'ampleur et la puissance des pleins cintres énergiques qui s'arrondissaient dans les arcades, dans les fenêtres, dans les coupoles des basiliques orientales,* et il leur oppose les figures étroites et élancées qu'il dit être particulières aux arcs aigus de l'ogive.

Il poursuit plus loin (t. II, p. 562) cette comparaison entre le style dérivé de la ligne ronde et celui qui se conforme à la ligne ogivale, et paraît y attacher une grande importance, comme s'il avait trouvé une idée féconde et des résultats qui composeraient, à la fois, suivant lui, toute la théorie et toute l'histoire de l'art.

Cependant l'application qu'il en fait à quelques exemples, ne nous semble pas avoir cette portée ; la différence de style qu'il signale peut très-bien dépendre de la manière de sentir, propre à chaque artiste, et surtout de la nature des modèles qu'il s'est habitué à voir et à imiter.

surtout celles qu'il nous est facile d'étudier, car nous ne mentionnerons que par occasion ce qui se trouve à l'étranger.

Le trésor de glyptique et de numismatique a reproduit, avec la fidélité si remarquable du procédé Colas, quelques ivoires sculptés du cabinet des antiques que nous nous contenterons de rappeler brièvement. On les a choisis parmi les plus beaux.

Celui de la planche LII représente Jésus-Christ couronnant l'empereur Romain IV et l'impératrice Eudoxie. Le Christ est vêtu à l'antique, et ses draperies sont agencées d'une grande manière. Le costume des deux autres personnages est surchargé de pierreries et de perles, qui leur donnent une toute autre apparence. Ce monument est probablement de l'an 1068.

On rapporte aussi au XIe siècle un saint Démétrius, représenté avec le costume militaire du temps, sur la planche XXXVII.

La Vierge et l'enfant Jésus de la planche LI sont très-beaux pour le style et l'exécution.

L'agiothyride de la planche LVII montre jusqu'à quel degré s'est élevée l'école byzantine au moment où la barbarie la plus profonde régnait en Occident. On retrouve sur presque toutes ces figures le type juif bien caractérisé.

Planche n° 43.

Nous donnons sous ce numéro le dessin des figures de Jésus-Christ, de la Vierge, de saint Jean-Baptiste et de saint Procope, tirées d'une plaque de bronze sur laquelle elles se trouvent en relief. Dans ce petit



monument, que nous croyons être du xie siècle, trois saints portant le costume militaire, savoir : saint Georges, saint Démétrius et saint Procope, sont placés sous les personnages principaux. Nous n'avons fait dessiner que le dernier et nous l'avons mis sur le même rang. Ces figures suffiront pour faire apprécier le style byzantin dans ce qu'il a peut-être fait de mieux. Il y a de la simplicité et tout à la fois de la grandeur dans ces personnages, qui ressemblent beaucoup à ceux d'un triptyque en ivoire à volets conservé dans le musée du Vatican et gravé dans l'ouvrage de Gori [1]. Dans ce triptyque, regardé comme une des plus belles productions de l'école de Byzance, les saints qui ont le costume militaire et font l'office des gardes qui escortaient les empereurs, portent de la barbe, tandis qu'ils sont représentés imberbes sur la plaque de bronze qui nous a servi de modèle.

Nous citerons comme offrant une composition de toute beauté et pouvant donner une opinion très-avantageuse de l'état de l'art dans l'empire d'Orient, les peintures d'une dalmatique impériale appelée chape de Léon III ou dalmatique de Charlemagne, conservée à Rome dans le trésor de la basilique de Saint-Pierre.

Nous avons particulièrement admiré [2] la scène de la Transfiguration Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ, qui est de tout point

[1] A.-F. Gori, *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum; accessere* J. B. Passerii *additamenta*. Florent. 1759, 3 vol. in-folio. Il est fâcheux que les gravures de cet ouvrage soient telles qu'elles ne donnent aucune idée des monuments qui y sont figurés.

[2] On peut voir, au cabinet des gravures de la Bibliothèque du roi, le dessin colorié fait, en 1812, par un Italien nommé G. Camilli, qui a été rapporté par Millin de son dernier voyage.

admirable ; elle peut soutenir la comparaison avec tout ce qui a été fait de mieux depuis, et est infiniment supérieure à ce qu'on pouvait faire alors dans le reste de l'Europe. On ne sait comment ce vêtement précieux se trouve à Rome, ni à quelle époque il a été exécuté. On ne pense plus qu'il soit du IXe siècle, ainsi que le ferait supposer la dénomination de chape du pape Léon III. M. Didron croit, d'après la forme des caractères, qu'elle est de la fin du XIIe siècle [1]. M. Sulpice Boisserée dit qu'elle servait aux empereurs d'Allemagne qui remplissaient l'office de diacre à la messe pontificale dans les grandes fêtes de l'année [2].

Les peintures des manuscrits grecs de la Bibliothèque du roi, nous permettront de reconnaître les éléments bien distincts que nous avons indiqués comme ayant formé successivement l'art chrétien, et qu'il ne doit plus être permis de confondre. Les plus anciennes, qui datent de la seconde moitié du IXe siècle et du Xe, conservent presque entièrement dans leur ensemble, dans leur composition, dans leur coloris, dans les procédés de leur exécution, tous les caractères de l'école romaine antique ; elles nous fournissent d'excellentes données pour apprécier quel était l'art à cette époque, et nous apprennent quel était le style des figures, leur mouvement, leur expression ; on voit, en les examinant successivement, l'introduction plus ou moins tardive

[1] Voyez le t. Ier des *Annales archéologiques*, où se trouvent le dessin de la scène du Jugement dernier et ceux de la Communion sous les deux espèces, qui occupent les épaulières de la dalmatique.

[2] Voyez lés Mémoires de la classe de philosophie et de philologie de l'Académie royale des sciences de Bavière (*Schriften der münchner Akademie*). Munich, 1844, t. III, 3e partie, avec planches.

des éléments byzantins, qui s'y développent de plus en plus et finissent par remplacer totalement les anciens modèles que la religion antique avait transmis à la nouvelle. C'est ainsi qu'outre les types de bonne heure consacrés pour représenter le Christ et les Apôtres, on voit, à mesure que le besoin s'en fait sentir, apparaître des saints ou des princes contemporains. Ces figures se trahissent par la longueur et la sécheresse des visages, par les plis maigres et étroits de leurs vêtements dorés, dont les mouvements et les ombres sont surtout indiqués au moyen de hachures brunes ; par l'emploi habituel de certaines couleurs et nommément par celui de l'or dont les fonds sont presque toujours entièrement recouverts.

Ces pratiques, qui sentent la barbarie, supplantent enfin presque entièrement les anciennes, et se montrent seules dans les derniers siècles, soit dans les miniatures des manuscrits, soit dans les tableaux sur bois des peintres grecs.

Bibliothèque royale. Manuscrits grecs. N° 510, in-f°. — Cet important manuscrit du IXe siècle, renferme des sermons ou des fragments de saint Grégoire de Nazianze ; il a été écrit en belles lettres capitales pour l'empereur Basile le Macédonien, entre les années 867 et 886. Une grande feuille renfermant le plus souvent plusieurs peintures sur un fond d'or, précédait autrefois chaque sermon ; il y en avait cinquante-cinq, il n'en reste plus que quarante-six, dont beaucoup, surtout les premières, sont très-détériorées. On croit y reconnaître la main de deux artistes inégaux en talent, qui se distinguent par l'emploi de couleurs différentes dans les carnations ; elles sont verdâtres dans ce que le meilleur a dessiné, orangées dans les figures du second.

Un grand nombre de figures sont assez conformes aux anciens modèles et ont à la manière antique un nez droit et large ; les têtes ont quelque chose de carré qui rappelle le type de celles des Romains ; les mouvements sont libres et nobles, les proportions la plupart du temps bonnes et non allongées, la forme des parties nues a une certaine plénitude, et les mains, le plus souvent, sont bien dessinées.

Quelques-uns de ces tableaux sont une imitation évidente de compositions antiques connues. Tel est, par exemple, celui où se voit Elie emporté au ciel dans un char ; d'autres, analogues quant à la noblesse et au goût de l'ensemble, doivent avoir une origine semblable,mais nous n'en connaissons pas les modèles. Ce manuscrit en fournit par conséquent les premiers exemples, ce qui le rend d'une grande importance pour l'histoire des représentations chrétiennes [1].

Sur la première peinture, on voit le Christ assis sur un trône, bénissant de la main droite suivant le rite grec et tenant de l'autre le livre ouvert. C'est le type des anciennes mosaïques ; il est d'un rare et noble caractère et exécuté par le peintre le plus habile. Dans les autres peintures, le Christ n'est pas toujours représenté avec une figure semblable ; le plus souvent il est barbu et vêtu d'une robe violette avec une bande d'or. Sur la seconde miniature, on a peint Eudoxie, épouse de Basile, entre ses fils Léon et Alexandre, dans le costume disgracieux et surchargé des Byzantins. Les vi-

[1] Le Crucifiement, la Transfiguration, Jésus-Christ tenté par le diable, le second Concile figurés sur ces peintures, nous en offrent les plus anciens exemples connus.

sages sont d'un ovale un peu allongé, mais conservent dans plusieurs parties les formes nobles des anciens modèles [1].

Sur le cinquième, l'empereur Basile, recouvert des ornements impériaux, est debout entre le prophète Elie et l'archange Gabriel [2].

Sur la septième, on voit le Christ sur la croix; nous avons déjà dit que c'était la plus ancienne représentation connue d'un crucifix byzantin. Le corps est droit, les bras horizontaux, les pieds soutenus par un support; le Sauveur est vêtu d'une robe rouge [3]. Auprès de la croix sont deux soldats, dont un perce le côté de Notre-Seigneur, et l'autre lui présente l'éponge. A la droite, se trouve la Vierge dans une position très-noble et une expression pleine de dignité; deux autres Maries sont auprès d'elle. A gauche, on voit saint Jean et deux personnes qui paraissent s'éloigner. Sur la même page, Jésus, recouvert de bandes comme une momie, est porté au tombeau par deux personnages barbus (Nicodème et Joseph d'Arimathie) dans un costume antique et d'un très-beau caractère.

Sur la quatorzième feuille, on a représenté la Transfiguration du Christ, et cette peinture est aussi remar-

1 Du Cange, *Historia byzantina*, 1680, p. 139, a donné un dessin assez infidèle de cette peinture.

2 Du temps de Du Cange, la figure de Basile était déjà presqu'entièrement effacée.

3 M. de Rumohr, qui donne pour caractère aux crucifix byzantins, par opposition à ceux qui sont exécutés en Italie, de figurer le Christ de côté et dans les contorsions de l'agonie, indique cependant un grand crucifix en bois de cyprès, de travail byzantin, existant à Bamberg, et qui est dans une position droite, de même que celui de ce manuscrit. Il dit que la tête a de la noblesse et que du reste les proportions en sont longues.

quable sous le rapport de l'invention que sous celui de l'exécution [1].

Au sommet de la montagne, entouré d'un cercle jaune, le Sauveur, dont la main droite est levée pour

[1] On voit sur un calendrier en mosaïque que l'on pense être du xe siècle et provenir de la chapelle impériale de Jean Cantacuzène, et qui se conserve depuis longtemps dans le trésor de l'église Saint-Jean de Florence, une représentation de la Transfiguration qui paraît analogue à celle de ce manuscrit, et dont M. de Rumohr a fait le plus grand éloge, en la regardant comme un modèle qui aura inspiré à Raphaël la pensée de son céleste tableau. Les autres sujets peints sur cette mosaïque paraissent quelquefois imités de compositions qui remontent à la plus haute antiquité; tel est, par exemple, la Résurrection de Lazare, où les figures du Christ et celles des deux sœurs du ressuscité sont de la plus grande beauté. La scène du crucifiement, malgré le mérite de son exécution et l'expression convenable qui s'y trouve, indique une invention plus moderne et en quelque sorte barbare. Le Christ diffère particulièrement de celui dont il vient d'être question, en ce que la tête est inclinée, le corps tourné de côté, l'abdomen gonflé, les genoux repliés vers la gauche; il semble qu'on ait cherché, en présentant ce tableau vulgaire des souffrances corporelles, plutôt à exciter la compassion et la pitié dans le cœur des fidèles qu'à montrer dans le crucifix la victoire de l'âme sur la matière. Cet exemple prouve que les Grecs changèrent peut-être assez tard leur manière de figurer le crucifix. Cette nouvelle forme fut ensuite imitée par les Italiens, qui, au commencement du xiiie siècle, adoptèrent toutes leurs pratiques et se firent leurs copistes. De ce qu'antérieurement à cette époque on représenta, en Italie, le Sauveur sur la croix dans une position droite, faut-il en conclure avec M. de Rumohr qu'on s'était proposé, dans ce sujet, un but plus relevé que les Grecs? Peut-être n'avait-on fait alors que copier encore un plus ancien modèle. Effectivement, les Grecs eurent, dit-on, des crucifix près d'un siècle avant les Italiens; on peut voir les indications et les dates que donne sur cet objet Emeric David, dans son *Discours historique sur la peinture moderne*. C'est, dit-il, le pape Jean VII, grec de naissance, qui consacra cette représentation en faisant peindre en 706, un crucifix en mosaïque dans l'église de Saint-Pierre de Rome. La description qu'il en donne s'accorde entièrement avec le crucifix du manuscrit qui nous occupe.

Le calendrier en mosaïque dont il est question a été gravé, mais de manière à n'en donner qu'une idée très-imparfaite sous le rapport du style dans les *Monimenta baptisterii florentini*, qui se trouvent à la suite de l'ouvrage de Gori sur les diptyques, t. III, p. 311.

bénir, a beaucoup de dignité et d'expression dans toute sa personne ; sa tunique est d'un bleu clair, sa toge verdâtre. A droite, se tient Moïse sous l'apparence d'un jeune homme ; à gauche, Elie avec de la barbe. Tous deux, dans un costume violet, sont pleins de noblesse et d'expression, et dans l'action de bénir. Dessous, à droite, se voit saint Pierre, la main élevée et regardant en haut ; auprès de lui saint Jean se prosterne, et, à gauche, saint Jacques agenouillé lève les yeux. Le maintien, la physionomie de tous les trois rend très-bien leur étonnement. Saint Jean, comme sur les plus anciens monuments, est représenté sous la forme d'un vieillard avec la barbe et les cheveux blancs ; les costumes sont de couleurs claires ; les mains et les pieds bien rendus ; les chairs d'un ton chaud et nourri. L'ensemble rappelle tout-à-fait les tableaux antiques.

La vingt et unième peinture représente le Christ tenté par le diable ; celui-ci est un homme ailé d'une couleur grise, sans que ses traits aient rien de difforme. Beaucoup plus anciennement, le diable avait été figuré sous la forme d'un dragon ; il était ainsi sur une peinture qui se trouvait du temps de Constantin à Constantinople dans le grand vestibule du palais.

Jésus est vêtu d'une robe de pourpre ayant des bandes d'or depuis les épaules jusqu'aux pieds, probablement le laticlave des anciens.

Sur la vingt-septième miniature, saint Grégoire s'entretient avec l'empereur Théodose ; celui-ci porte le costume usité à la cour de Constantinople au IXe siècle.

Le second concile est figuré sur la trente-sixième

peinture. L'empereur Théodose y est entouré des pères de l'Eglise en costume byzantin.

Nous croyons d'autant moins nécessaire de décrire en détail les autres miniatures de ce précieux manuscrit, qui toutes cependant sont dignes d'intérêt, que les figures en sont expliquées dans des notes manuscrites placées en tête du volume [1].

Bibliothèque royale. Manuscrits grecs. N° 139, in-4°. C'est un *Psalterium* accompagné de commentaires que le savant M. Hase estime être du dixième siècle d'après le caractère de l'écriture. Les peintures dont il est orné sont une preuve remarquable que, dans certains cas, on a su conserver jusqu'à cette époque, à Constantinople, les modèles anciens qui se retrouvent ici dans toute leur pureté. Il y a dans les quatorze tableaux de ce manuscrit, à l'exception de ceux qui sont d'une invention plus moderne [2], des figures qui, par leur mouvement, leur forme, leur costume, la dis-

[1] M. le comte de Bastard a fait copier pour son bel ouvrage plusieurs peintures de ce manuscrit. *La Paléographie universelle* a très-bien reproduit celle où se trouvent Jérémie, Betzabée, David, un archange et le prophète Nathan. Willemin y a copié, pour ses *Monuments français inédits*, deux ou trois figures d'évêques et d'empereurs, et Du Cange, à la p. 125 de la *Constantinopolis christiana*, a donné les figures de saint Grégoire de Nazianze, de son père et de deux autres saints.

[2] Tel est le sixième tableau représentant David, avec un nimbe d'or, élevé sur un bouclier. Une figure d'homme ayant la poitrine et les bras nus et la tête couronnée, place sur son front une couronne de forme byzantine. Ce sujet, qui paraît emprunté d'un usage particulier aux peuples barbares, est peint dans un style différent de celui des autres miniatures, avec mauvais goût et une perspective manquée. (Ainsi David est placé tout au bord du bouclier.) Montfaucon l'a copié dans le premier volume des *Monuments de la monarchie française*, à l'occasion de la cérémonie de l'inauguration des rois. On remarque dans les ornements de l'architecture des espèces de fleurs de lys pareilles à celles des armoiries françaises.

position et l'agencement des draperies, ont une apparence tout-à-fait antique. Les caractères du style byzantin ne se font remarquer que dans l'habillement des rois, la forme de leur couronne et l'emploi de l'or, dans les fonds et pour les apparitions divines. On y rencontre de nombreuses figures allégoriques, comme la Mélodie, la Sagesse, la Nuit [1], la Force, le Repentir, des Vertus, des Vices, des Montagnes, la mer Rouge, le Désert, représentés comme l'étaient les anciennes divinités.

La description des premières miniatures donnera, nous l'espérons, une idée suffisante de ce manuscrit.

Sur la première, on voit David dans sa jeunesse, avec des traits nobles et expressifs, vêtu d'une *penula* blanche, d'une chlamyde pourpre, et chaussé d'une espèce de bottines blanches dont les gens de la campagne faisaient usage. Il est assis auprès du troupeau de son père, il joue de la lyre ; une femme pleine de dignité, assise près de lui, s'appuie gracieusement sur son épaule. Une inscription nous apprend que c'était la Mélodie ΜΕΛΟΔΕΙΑ. Une autre femme posée devant un monument est probablement une personnification du même genre, peut-être la Poésie. Sur le

[1] Le prophète Isaïe est représenté avec beaucoup de noblesse et de dignité sur la treizième peinture. A ses côtés est une belle femme, personnifiant la Nuit, et un enfant portant un flambeau. Ce dernier est l'étoile du matin Φωσφόρος. Cette composition est toute pareille à celle dont d'Agincourt a donné le dessin d'après un manuscrit d'Isaïe, également du xe siècle, de la bibliothèque du Vatican, et elles paraissent toutes deux être l'imitation d'un modèle beaucoup plus ancien. Dans la *Paléographie universelle*, on a copié sur ce manuscrit du Vatican (*Commentaires sur Isaïe*), qu'on dit être du IXe siècle, une peinture où se voit le Christ dans le beau type des mosaïques, des séraphins et un ange touchant les lèvres du prophète avec un charbon ardent. Cet ange est tout-à-fait peint à la manière antique.

devant, un personnage paraît se reposer tranquillement; sa tête est couronnée, il tient un rameau à la main; ses chairs sont brunes et il est à demi vêtu d'une draperie verte; c'est la montagne brisée de Bethléem, ΟΡΟϹ.... ΕΘΛΕΕ. Un chien, trois chèvres, quatre moutons disposés avec talent composent le troupeau. Dans le fond quelques constructions désignent la ville de Bethléem; des arbres d'une forme conventionnelle et quelques peupliers se détachent sur un ciel bleu. Les formes ont de la plénitude; la perspective aérienne n'est pas trop mauvaise. Ce tableau pourrait convenir à une idylle de Théocrite ou de Virgile; et si on veut oublier que David est le héros de ces compositions, on les assimilera à ce que l'antiquité nous a laissé de mieux en ce genre. Les couleurs ont en général de la fraîcheur; la teinte rouge de certaines carnations s'observe aussi sur d'anciennes peintures romaines.

Sur la quatrième peinture, on a représenté le combat de David et de Goliath. Ce dernier, qui a entièrement le costume militaire, a lancé son javelot derrière lui; on voit fuir une figure de femme, c'est la Vanité, l'égarement ΑΛΑΟΝΕΙΑ. David relevant sa robe de la main gauche et se renversant en arrière, lance sa fronde avec une grande énergie. Il est soutenu par une noble femme ΔΥΝΑ....ΙϹ, la Force. Cette composition est excellente et tout originale. Il s'y trouve, en outre, des additions moins anciennes et d'un moindre mérite; c'est David coupant la tête à Goliath et l'armée témoin du combat [1].

[1] Plusieurs de ces peintures seront publiées dans l'ouvrage de M. le comte de Bastard.

Bibliothèque royale. Manuscrits grecs. N° 70, in-4°. Evangéliaire grec écrit en l'année 964. La *Paléographie universelle* a copié sur ce manuscrit une fort belle peinture d'un très-beau style représentant l'Evangéliste saint Marc, debout, tenant un livre fermé.

Quoiqu'on imitât encore, par exception, dans le XIe siècle, les peintures antiques, ce fut surtout alors qu'il s'établit parmi les artistes orientaux un style de dessin différent et une pratique vicieuse. Les figures, les draperies, tendirent à s'allonger ; la tête, les mains et les pieds se rapetissèrent, les membres devinrent très-maigres, les attitudes raides, les mouvements d'une vivacité maladroite, les physionomies typiques et desséchées. Dans cette forme de l'art, où plusieurs des plus anciennes inventions du christianisme se sont conservées, il s'en montre aussi beaucoup d'autres qui portent l'empreinte de l'époque de décadence qui les vit naître, sans cependant que, malgré leurs défauts, les figures perdent l'air solennel, la force et la dignité propres à cette école. Les anciennes personnifications allégoriques deviennent de plus en plus rares ; sur plusieurs de ces miniatures de ce temps, on trouve des ornements qui, par leur force et l'opposition des couleurs, indiquent bien une influence arabe.

Les évangéliaires du Xe siècle de la Bibliothèque royale, désignés sur les indications, *manuscrits grecs*, *n°* 20 ; *Coislin*, *n°* 21, *et manuscrit grec*, *n°* 230, tous in-4°, conservent beaucoup de la manière ancienne ; on n'y voit que les figures des quatre Evangélistes qui, contre la forme habituelle, sont ici le plus souvent représentés debout.

Bibliothèque royale. Manuscrits grecs. N° 74, grand in-4°.

C'est aussi un évangéliaire dont les peintures ont un caractère purement byzantin. Outre le titre sur lequel on voit saint Matthieu assis et écrivant, entouré de petites miniatures très-finement exécutées [1], il se rencontre dans le corps du volume de nombreuses vignettes dont plusieurs sont dignes d'attention. On y remarque entre autres une Transfiguration dont les principales dispositions se retrouvent dans les plus célèbres représentations de ce sujet; sur une autre peinture, le Christ, qui conserve le beau type des anciennes mosaïques, et dont les proportions sont d'ailleurs très-longues, est attaché sur la croix avec quatre clous, les pieds posés sur une petite planche. Le corps est un peu incliné vers la droite.

Bibliothèque royale. Coislin. N° 79; grand in-f°.

Œuvres choisies de saint Jean Chrysostôme.

C'est un beau manuscrit de l'an 1080, exécuté pour l'empereur Nicéphore Botoniate. Quatre grandes peintures, qui se trouvent au commencement, représentent : 1° l'empereur sur son trône et devant lui le moine Sabas, probablement l'écrivain;

2° L'empereur et l'impératrice (Marie), en grand

[1] Au-dessus du saint Matthieu, et dans le milieu, est une figure dans l'action de bénir, avec l'inscription ὁ παλαιὸς ἡμερων, que le docteur Waagen dit ne pouvoir expliquer. Au-dessous, et à ses côtés, on a figuré Abraham et Isaac. Devant l'évangile Saint-Jean, on voit dans trois petites miniatures rondes, qui occupent le bas de la page, un personnage ayant la même inscription; à sa droite et à sa gauche se trouvent des figures analogues expliquées par les légendes IC. XC et εμμανους. Il en résulte que le Christ est représenté ici trois fois et sous des appellations différentes. Cependant l'épithète d'ancien des jours ὁ παλαιὸς ἡμερων a dû s'appliquer à Dieu le père.

costume, debouts et couronnés par le Christ, dont la tête est fort belle et dans le type des mosaïques.

3° L'empereur sur son trône avec des figures allégoriques de la Vérité et de la Justice, et ayant de chaque côté deux des principaux officiers de sa cour ;

4° L'empereur, saint Jean Chrysostôme et l'archange Michel. Ce dernier est en habits brodés ; les personnages même symboliques ne portent plus les costumes antiques.

Les figures de l'empereur et de l'impératrice ont des traits fort réguliers ; celle de Marie rappelle tout-à-fait son origine ; elle était Géorgienne et fille d'un roi d'Ibérie. Du reste, les mains sont d'une petitesse exagérée et les costumes surchargés d'or et de bijoux, tels qu'ils se portaient alors à Constantinople [1].

Les principales miniatures grecques du XIIe siècle ressemblent à celles du XIe. Cependant on trouve encore sur quelques-unes de bonnes réminiscences de la manière antique. Parmi celles qui présentent ce caractère, on citera :

Bibliothèque royale. Manuscrits grecs. N° 1528.

C'est un petit in-folio ayant des vignettes dans le texte qui montrent que, dans presque toutes ses parties, l'art se soutenait à un degré très-recommandable. Parmi les meilleures de ces miniatures, on peut citer celles qui, à la fin du volume, représentent plusieurs prophètes dont les têtes ont une expression

[1] Montfaucon a fait graver ces quatre peintures dans la *Bibliotheca Coisliana olim Segueriana,* Paris, 1715. Willemin a donné en couleur, dans ses *Monuments français inédits,* la figure de Nicéphore Botoniate. M. le comte de Bastard les a fait toutes copier avec soin pour son magnifique ouvrage.

noble et variée et qui portent des vêtements largemen drapés. Dans la peinture où se voit la mort de Marie, dont l'âme, sous la forme d'un enfant, est reçue dans les bras du Christ, la figure de la Vierge a une forme gracieuse et régulière et des traits fort nobles.

Bibliothèque royale. Manuscrits grecs. N° 1208. Grand in-8°. Ce riche et important spécimen de l'art byzantin contient les lettres du moine Jacob. Dans ses peintures, qui sont nombreuses et bien conservées, les carnations des figures sont brunes, mais on a employé pour les vêtements des couleurs claires et fraîches. Il s'y montre un mélange de costumes anciens et de costumes byzantins [1]; les têtes des vieillards présentent une grande variété, mais celles des femmes et des anges se ressemblent toutes et sont calquées sur un même modèle; le dessin des figures nues est très-mauvais. Sur la feuille du titre, on voit saint Jean Chrysostôme et saint Grégoire de Nazianze, tous deux assis sur des trônes, comme le sont les apôtres, et à leurs pieds le moine Jacob, petit et noir comme un nègre, répété deux fois.

La peinture qui précède le texte représente un grand édifice à cinq coupoles, qui est probablement l'église Sainte-Sophie. Elle a trois arcades soutenues par quatre colonnes, dont les fûts sont tordus d'une manière insolite. Sous l'arcade du milieu, qui est la plus grande, le Christ paraît dans une ellipse [2], enlevé par quatre

[1] Ces derniers costumes sont tout autres que ceux des statues des portails de nos églises des XI[e] et XII[e] siècles.

[2] Ce que nous appelons ici une ellipse, est aussi désigné sous les termes de *mandorla* (amande) et de *vesica piscis*.

On sait que les portiques extérieurs de Sainte-Sophie sont détruits depuis longtemps.

anges. On y voit aussi la Vierge avec une tunique rouge et un manteau bleu à l'ordinaire ; sous chaque arcade latérale se trouve un saint debout ; dans le haut de l'édifice, on aperçoit les douze apôtres assis.

Dans la représentation du buisson ardent, Moïse est sans barbe, comme sur les monuments les plus anciens ; sur la feuille 15 *b*, on trouve encore un fleuve figuré avec le costume des divinités antiques [1].

Au XIII[e] siècle, la peinture perdit chez les Grecs tout son esprit et devint un art purement mécanique ; les proportions s'allongèrent démesurément ; le dessin fut très-faible ; les visages semblèrent desséchés ; les carnations sont tantôt sombres et plombées, tantôt d'une couleur orangée ; les vêtements sont peints avec des couleurs tranchantes, particulièrement avec le rouge de cinabre et le bleu ; les fonds sont entièrement dorés : les anciennes personnifications deviennent de plus en plus rares, mais parfois on y rencontre des représentations grotesques.

Bibliothèque royale. Manuscrits grecs. N° 543. In-f°. Sermons de saint Grégoire de Nazianze. Treize pages de ce manuscrit contiennent chacune sur un fond d'or deux peintures dont la plupart sont relatives aux légendes des saints de l'Eglise grecque. Les chairs sont d'un gris plombé.

Bibliothèque royale. Manuscrits grecs N° 550. In-f°. Œuvres théologiques de saint Grégoire de Nazianze. Ce manuscrit, écrit vers l'année 1262, contient des pein-

[1] D'Agincourt a publié (*Peintures*, pl. LI) des miniatures presque semblables, tirées d'un manuscrit du Vatican contenant les sermons du même moine Jacob.

tures de diverses dimensions sur un fond d'or. On y voit, entre autres, un Christ en croix, maigre et très-long, un peu recourbé et avec la tête légèrement inclinée. La Vierge et saint Jean sont à ses côtés. Dans le baptême de Jésus, le Jourdain est figuré comme une ancienne divinité. Les bordures des tableaux sont ornées de représentations de toute espèce, mondaines et même comiques. Ce manuscrit grec est le plus ancien que l'on connaisse qui offre ce genre de scènes qui, plus tard, devinrent si communes en Occident.

Au XIVe siècle, les figures byzantines devinrent entièrement semblables à des momies ; le travail fut de plus en plus négligé et mesquin ; il dégénéra en griffonnages à la plume à peine coloriés. Un vernis épais et brun donnait aux miniatures un aspect sombre et enfumé que l'on retrouve dans la plupart des tableaux sur bois de cette école.

Bibliothèque royale. Manuscrits grecs. N° 1,626. Histoire de Barlaam. Ce manuscrit est orné de beaucoup de vignettes grandes et petites. Les figures exécutées négligemment et vernissées ont l'apparence de momies.

Bibliothèque royale. Manuscrits grecs. N° 2,243. On voit sur ce manuscrit un Jugement dernier dont les figures sont griffonnées à la plume et çà et là pauvrement coloriées.

Bibliothèque royale. Manuscrits grecs. N° 2,144. *Œuvres d'Hippocrate écrites pour le grand duc Apococox.* On y trouve le portrait de ce personnage dont les chairs sont d'un rouge terne ; il est d'ailleurs exécuté avec beaucoup de soin et se rapproche des miniatures du XIIIe siècle.

Bibliothèque royale. Manuscrits grecs. N° 2,736. Ce manuscrit de la Cynégétique d'Oppien prouve qu'au moins, par exception, dans les derniers temps de l'empire grec, l'art de la miniature n'était pas entièrement perdu ; il est orné de vignettes exécutées avec sentiment et vie, représentant des danseuses et des chasses, etc... et recouvertes d'un vernis clair et transparent.

On peut citer encore quelques manuscrits grecs du xve siècle dont les figures sont au moins intéressantes sous le rapport historique, tel est un manuscrit n° 3,058 de la même Bibliothèque sur lequel Banduri [1] a copié les portraits de Manuel et de Jean Paléologues, et celui du dernier patriarche de Constantinople mort à Florence en 1439.

L'abbaye de Saint-Denis possédait autrefois un manuscrit des œuvres de Denis l'Aréopagite, donné par Manuel Paléologue en 1408, sur lequel étaient peints le portrait de ce prince et ceux de sa femme Hélène et de ses enfants Jean, Théodore, et Andronic [2].

Un autre manuscrit du *Cynegeticon* d'Oppien(*Bibliothèque royale. Manuscrits grecs. N°* 2,737) peut être regardé comme la clôture de la calligraphie et de la peinture grecques. Il a été écrit à Paris, en 1554, par l'habile calligraphe Ange Vergèce, de l'île de Crète, par les ordres de Henri II, pour Diane de Poitiers. Il est embelli de plusieurs miniatures faites, dit-on, par sa fille ; l'une d'elles représentant Oppien offrant son livre à un empereur est reproduite dans la *Paléographie universelle*.

[1] *Imperium Orientale*, p. 990.

[2] Du Cange, *Familiæ Byzantinæ*, p. 242.

CHAPITRE VI.

PREMIÈRE RENAISSANCE DE LA PEINTURE EN ITALIE.

Les peintures, du reste fort grossières, exécutées en Italie vers la fin du XIIe siècle, se distinguent par des caractères bien tranchés des peintures byzantines du même temps. Les traits des figures sont toujours marqués par une ligne épaisse, noire ou rouge, sans la moindre indication de clair obscur. Ainsi, il n'y a pas même d'ombre dans l'enfoncement des orbites; le nez est ordinairement très-long, la position du corps est toute droite, et, comme on l'a déjà indiqué, les proportions sont singulièrement courtes et ramassées. Ajoutons qu'on n'y trouve aucun emploi de l'or, ni pour les fonds, ni dans les nimbes, et que la teinte générale est claire au lieu d'être d'un brun enfumé ou d'un jaune verdâtre, comme le sont presque tous les tableaux grecs [1].

Les peintres italiens de ce temps étaient d'ailleurs bien inférieurs aux grecs quant à l'habileté pratique et aux procédés d'exécution, et leurs modèles étaient loin d'avoir la richesse et le caractère élevé de ceux de leurs rivaux.

On trouve en divers lieux de la Toscane des madones et des peintures murales qui nous apprennent,

[1] Peut-être cela tient-il en partie à la nature du vernis employé par les Grecs.

au moins jusqu'en l'an 1215, dans quelle barbarie l'art était tombé en Italie [1].

Cependant, dès les dix premières années du XIIIe siècle, on peut apercevoir les premières traces de l'imitation de l'école grecque par des artistes italiens. Cette imitation fut sans doute le résultat des rapports multipliés qui s'établirent entre les deux nations, car c'est dans les centres principaux des relations commerciales de la Toscane et de la Lombardie, à Sienne, à Pise, villes alors riches et puissantes ; c'est à Venise que se font remarquer ces nouveaux germes d'une révolution qui, pendant près d'un siècle, soumit presque entièrement la peinture italienne à l'influence des byzantins.

Parmi les causes extérieures auxquelles il convient d'attribuer une part décisive sur le fait qui nous occupe, on doit signaler principalement la conquête de Constantinople, faite en commun par les Français et les Italiens. Dans cette circonstance, les Vénitiens paraissent avoir bien mieux apprécié le mérite des riches objets d'art que renfermaient les églises et les palais livrés au pillage que ne le firent nos vaillants croisés. Pendant que Villehardouin n'exprime qu'une admiration générale pour la magnificence des constructions byzantines et le luxe des habitudes orientales, sans ajouter aucune indication particulière, on trouve dans la chronique de Dorothée [2] une longue énumération de

[1] On cite comme exemple un tableau de la galerie publique de la ville de Sienne, portant la date de 1215, dont le panneau du milieu représente le Christ dans une gloire, entre les symboles des quatre Evangélistes.

[2] Dorothée, archevêque de Malvoisie, est auteur d'une histoire en grec vulgaire qui va jusqu'à la prise de Constantinople. La première édition a été donnée à Venise en 1631.

livres, de joyaux, de tapisseries, que les Vénitiens recueillirent du sac de cette opulente capitale et dont les restes sont encore conservés dans le trésor de l'église Saint-Marc [1].

La coïncidence de la prise de Constantinople, qui eut lieu en 1204, avec l'existence de peintures greco-italiennes exécutées quelques années plus tard, est une chose qui ne peut être fortuite. L'occupation de la capitale de l'empire d'Orient par des armées étrangères, sans doute le plus grand événement qu'elle eût éprouvé depuis sa fondation, provoqua particulièrement l'émigration des peintres grecs dans les villes maritimes de l'Italie, lesquelles peut-être les encouragèrent à y fonder des établissements.

Il est fait mention par les écrivains de Venise d'une école de peinture ouverte dans cette république dès le XIIe siècle, par un constantinopolitain nommé Théophile ou Théophane. C'est peut-être la faire remonter trop haut, puisqu'on ne possède à ce sujet aucun document positif ; mais il est incontestable qu'au commencement du XIIIe siècle il y eut en Italie de nombreux artistes qui ne se bornèrent pas à reproduire les caractères propres aux modèles grecs, mais qui s'approprièrent aussi leurs procédés d'exécution, sans atteindre toutefois, dès-lors, à leur habileté purement mécanique.

Une heureuse réunion d'exemples et de préceptes et

[1] On sait que c'est en 1205 que les Venitiens enlevèrent à l'hippodrôme de Constantinople les quatre chevaux de bronze actuellement replacés sur la façade de l'église de Saint-Marc, après avoir orné l'arc de triomphe du Carrousel à Paris.

le commerce réciproque de maîtres et d'élèves pouvaient seuls les conduire à ce résultat [1].

A partir de cette époque, les Italiens changèrent les proportions de leurs figures qui, de lourdes et trapues qu'elles étaient, devinrent maigres et longues, et l'or brilla dans leurs tableaux qui prirent la teinte rembrunie des modèles que leur apportaient les Grecs expatriés et qu'ils durent d'abord se borner à copier fidèlement.

On ne pouvait exiger qu'ils se fissent dès-lors remarquer par des inventions et des perfectionnements dont les Grecs, qui étaient eux-mêmes plutôt des ouvriers adroits que de véritables artistes, étaient depuis longtemps devenus incapables ; il fallait auparavant qu'ils fussent suffisamment initiés aux procédés nécessaires à la pratique, et c'est seulement à partir de 1220 qu'on peut signaler certains progrès dans la connaissance des premiers éléments de l'art [2].

[1] Le plus ancien monument de l'imitation de la manière grecque en Italie, au XIII[e] siècle, est la grande mosaïque du dôme de Spolette de l'année 1207. La planche E de l'*Atlas* de M. Rosius, qui la représente, lui donne la date de 1209 et l'attribue à Solsterno, que d'autres nomment *Solsernus*.

[2] Nous aurions voulu pouvoir tirer parti du volume que M. le chevalier Artaud de Montor a publié en 1843 sous le titre de *Peintres primitifs*, et qui contient 60 planches lithographiées sur des tableaux qu'il a rapportés d'Italie ; mais nous avons le regret de dire qu'il nous a été tout-à-fait inutile. Comment admettre sur parole et sans preuve aucune les noms qu'il leur assigne. Quand on veut apprendre quelque chose de positif sur l'histoire de l'art, il faut s'appuyer sur des monuments authentiques, à la vérité toujours en petit nombre dans les époques anciennes. Il est permis peut-être de grouper autour d'eux, mais seulement avec doute, ceux qui par leur exécution paraissent s'en rapprocher le plus, mais sans que de ces derniers on puisse déduire rien de bien positif. Or tel est le cas de la collection presqu'entière qu'a recueillie par M. Artaud, un seul tableau porte une signature. Nous ne discuterons donc point la valeur des

Avant d'aborder l'histoire de la peinture en Italie, sujet difficile et sur lequel on a déjà beaucoup écrit, je dois rendre compte des principaux matériaux dont je me suis servi.

Le livre fondamental de Vasari, source abondante où il faut toujours puiser, mais en sachant faire la part du temps où il fut composé et des erreurs inévitables dans un aussi vaste travail ; l'histoire de l'abbé Lanzi, plus érudit que connaisseur, et où la foule des noms obscurs qu'il se plaît à citer, détourne trop souvent l'attention de ceux sur lesquels il importe de s'arrêter ; le grand ouvrage auquel Seroux d'Agincourt consacra plus de quarante années d'un exil volontaire dans la capitale du monde chrétien, m'ont d'abord offert leurs secours ; mais je n'y pouvais guère recueillir que des renseignements ou des faits qui se rencontrent partout et qui, déjà répétés mille fois et commentés, ne devaient avoir qu'un médiocre intérêt pour des lecteurs instruits. Heureusement, j'ai trouvé dans les recherches italiennes d'un auteur allemand, M. de Rumorh, des aperçus aussi nouveaux qu'instructifs sur l'histoire de la peinture et une révision de plusieurs points de doctrine jusque-là adoptés de confiance par la gent moutonnière des écrivains ; j'ai pris largement dans ce livre ce qui

attributions que leur donne cet amateur, cela n'aurait aucun avantage. Nous ne pouvons cependant nous empêcher de relever la singulière lecture de la légende d'une banderole qui se trouve sur un tableau de la planche XVII, attribué au Cimabué. Il y a en lettres gothiques *Ecce Vĩgo cõcip;* c'est-à-dire *Ecce Virgo concipiet*. L'auteur lit *ecce imago Dni Cip*. C'est, dit-il, le portrait de saint Cyprien. Il prétend ailleurs que les costumes des personnages d'une peinture donnée à l'Orcagna, planche XXXVII, sont ceux des Grecs du VIIIe siècle. Ce sont tout simplement les costumes qu'on portait en Europe au XIVe.

pouvait convenir au mien; mais, en lui faisant cet emprunt, je n'ai pas voulu, comme on le voit trop souvent, m'approprier le bien d'autrui, et je me plais à proclamer combien je lui suis redevable.

J'ai lu aussi avec intérêt le plus récent historien de la peinture italienne, Giovanni Rosini, dont l'ouvrage non encore terminé [1] a le mérite d'être orné d'un grand nombre de gravures au trait qui reproduisent les monuments les plus remarquables de l'art; mais je dois dire que s'il m'a servi de contrôle en plusieurs points, j'ai regretté de ne pas trouver en lui la hauteur de critique et la portée que devait posséder un homme qui entreprend une pareille tâche, et regretté qu'il ne se fût pas mieux instruit de ce qui avait été écrit avant lui sur le sujet qu'il traite.

Jusqu'ici nous nous sommes occupés d'œuvres d'art, de peintures, mais ceux qui les avaient exécutées sont restés ignorés; nous avions affaire à des choses et non à des hommes. Maintenant, surtout en Italie, dans ce pays privilégié, et bien longtemps avant tous les autres, nous allons avoir à parler d'artistes dont les noms sont devenus populaires. C'est qu'alors on commençait à sentir le mérite d'une œuvre remarquable, à faire la différence du bon et du mauvais, qu'une honorable célébrité était la récompense de celui qui, par son talent et ses efforts, parvenait à se distinguer entre ses rivaux.

[1] *Storia della pittura italiana, esposta coi monumenti.*

GUIDO DE SIENNE[1].

La célèbre et colossale madone de Guido de Sienne exécutée en 1221, ainsi que l'indique son inscription [2], et qui est encore actuellement sur un autel de l'église des Dominicains de Sienne [3], n'est plus simplement une copie, mais une imitation déjà libre de la manière byzantine [4].

Bien que le tableau ait été repeint en divers endroits, on peut encore en apprécier le mérite et reconnaître qu'il s'éloigne à la fois de la maigre élégance des byzantins et de la large entente des formes des madones attribuées à Cimabué. Celle-ci a quelque chose de grand et de noble, les lignes de la composition sont harmonieuses et elle commande le respect. Il se pourrait à la rigueur qu'une peinture grecque lui ait servi de modèle; cependant la position oblique de la Vierge et la façon dont elle est commodément assise sur un large trône, paraît une invention propre à l'artiste, peut-être a-t-il emprunté ce motif à la nature [5].

[1] Guido de Senis.

[2] On a mis en doute l'authenticité de l'inscription et de cette date. On ne sait rien de ce peintre, on ne sait si on peut lui attribuer d'autres madones de 1262 ou 1260 conservées à Sienne, ni quels étaient les Grecs qui s'y trouvaient de son temps.

[3] Voyez D'AGINCOURT, pl. CVII, et *Histoire de la peinture italienne* par ROSINI. Atlas, tab. IV.

[4] L'abbé Lanzy va beaucoup plus loin en disant que cette madone est peinte dans une manière toute opposée au goût des Grecs.

[5] On cite comme offrant un emploi plus habile des procédés byzantins et un choix plus heureux dans l'imitation des plus anciens mo-

Vers ce temps, une sorte de réveil intellectuel agitait l'Italie; une grande partie de sa population était en proie à une exaltation religieuse, comme fébrile, qui seule peut expliquer l'extension si rapide et presque si miraculeuse que prit en peu d'années l'ordre des frères mineurs. Les peintres qui s'y agrégèrent, ou dont on utilisa les talents [1], partageant l'enthousiasme religieux, l'ardent mysticisme qui avait tourné tant de têtes, durent en laisser l'empreinte spéciale sur leurs ouvrages et introduire dans l'art des éléments nouveaux qui ne pouvaient que l'améliorer et reçurent plus tard d'heureux développements. C'est à Assise même, au centre de ce foyer de ferveur mystique, que se conservent encore quelques-uns des monuments les plus vénérés du style greco-italien de cette époque.

dèles du christianisme, une peinture en mosaïque exécutée, en 1225, sur le petit autel de l'église de Saint-Jean de Florence. Ce serait l'œuvre d'un franciscain nommé Jacob; il n'est pas le même qu'un Jacobus Torriti (Jacopo da Torrita), qui fit à Rome, vers 1289, une mosaïque à Sainte-Marie-Majeure. Ce même baptistère de Saint-Jean renferme des mosaïques d'une autre époque et très-différentes, indépendamment de celles qui furent exécutées par le florentin Andrea Tafi (1213-1294) qui s'était formé à l'école des mosaïstes grecs de Venise.

[1] On sait que l'institution du tiers-ordre de Saint-François permit d'en faire partie à des personnes laïques et mariées.

JUNTA OU GIUNTA DE PISE [1].

C'est peut-être le premier artiste italien sur lequel on possède quelques renseignements, et dont les ouvrages commencèrent à s'éloigner en quelque chose de la manière grecque, tout en en imitant les modèles. On trouve dans des actes authentiques qu'il prenait le titre de peintre en 1202, et qu'il est qualifié maître (*magister*) en 1210. Il fut encouragé par le général des Franciscains, Elie de Cortone, qui l'employa à la cathédrale d'Assise dès que les voûtes en furent construites [2].

[1] *Juncta Pisanus*, *Giunta de Giuntino*, suivant Lanzi.

[2] La première pierre de cet édifice, si remarquable dans l'histoire des arts, fut posée en 1228; les voûtes furent terminées vers 1230. Le corps de saint François, mort en 1226, y a été transporté le 23 mai 1230. Suivant M. Rosini, Juncta peignit en 1253, à la tribune de l'église supérieure, les portraits des papes Grégoire IX et Innocent IV, ouvrage que Vasari avait attribué à Cimabué, qui vivait plus d'un demi-siècle après Juncta.

On croit qu'on employa d'abord des artistes grecs aux peintures de cette église ; il est resté peu de chose de ce qu'y a fait ensuite Giunta. Les ouvrages que Cimabué a pu exécuter dans l'église supérieure, dans le chœur et la croisée (Querschiff) de l'église supérieure n'existent plus, mais on retrouve encore quelques restes des peintures dont il a couvert le toit en forme de voûte de la longue nef, et qui ont le caractère de ses tableaux de madones. On remarque surtout les génies nus qui portent sur la tête des vases de fleurs, et qui semblent une heureuse imitation de l'antique. Les peintures qui occupent le haut des murs de la nef, entre les fenêtres, sont encore plus importantes ; elles ont pour sujet des scènes de l'Ancien et du Nouveau-Testament ; elles témoignent d'un progrès remarquable dans la composition des scènes et dans l'animation des personnages. Sous ces peintures, on a représenté dans cette même nef les événements de la vie de saint François; celles-ci sont de diverses mains, et paraissent appartenir au XIVe siècle et être l'œuvre des élèves de Cimabué, quoiqu'on les ait attribuées, comme on le verra plus tard, à Parri Spinello, maître du XVe siècle.

Les historiens font mention d'un crucifix de Junta portant la date de 1236, qui se trouvait jadis dans l'église de Saint-François à Assise, mais qui ne se voit plus. Un autre crucifix qui est attribué au même peintre existe dans une chapelle du bras droit de l'église de Sainte-Marie des Anges, dans la plaine qui avoisine Assise. Dans ce tableau, la position du Christ n'est plus droite et italienne, comme on le remarque sur des tableaux analogues de crucifiement qui ont été exécutés par d'anciens maîtres de l'Ombrie; ici le corps est courbé, la tête penchée comme sur le calendrier en mosaïque du trésor de l'église de Saint-Jean de Florence, dont nous avons parlé précédemment. Dans le reste de l'exécution, on retrouve encore d'autres caractères de l'école grecque mêlés cependant à des traces des habitudes propres aux Italiens. Non-seulement il y a du clair obscur, mais des tentatives de modelé et des demi-tons qui tournent au verdâtre.

Mais ce qu'on possède de mieux conservé de Junta est un troisième crucifix [1] qui se trouvait dans l'intérieur du monastère de Sainte-Anne et qui est placé actuellement dans la petite église de Saint-Renier à Pise. Il porte ponr inscription IVNCTA PISANVS ME FECIT.; il est exécuté avec beaucoup de soin; le caractère de douleur du Christ est plein de dignité, et l'artiste

[1] Ce Christ, sur l'authenticité duquel on a élevé des doutes, est publié dans la planche IV de l'Atlas de la nouvelle histoire de la peinture italienne.

M. Rosini, qui est Pisan, attribue à Giunta tout ce qui peut cadrer avec l'époque à laquelle il travaillait. Telles sont des peintures de l'église de Saint-Pierre *in Grado*, située à quatre milles au couchant de Pise, et qu'on croit être du commencement du XIII[e] siècle. E. Forster (*Beiträgen zur nevern Kunstgeschichte*, 1835). dit, qu'au

a fait des efforts pour s'élever au-dessus de la nature humaine.

Cependant dans le temps même où l'influence grecque se montre à des signes évidents dans la peinture italienne du XIII[e] siècle qu'elle renouvela presque entièrement [1], on vit s'exécuter quelques travaux qui paraissent en être tout-à-fait indépendants et qui furent l'effet d'une certaine émulation à reproduire les plus anciennes images du christianisme, images antérieures à la formation de ce qu'on appelle le style byzantin. C'est particulièrement à Rome, qui conservait encore dans ses vieilles basiliques tant de restes vénérables des époques primitives, qu'on peut surtout en faire l'observation. Telles sont les peintures murales d'une chapelle particulière du couvent des SS. Quattro Coronati à Rome, où on a imité avec

lieu de dater de 1200, ces peintures sont postérieures à 1352, d'après les portraits des papes dont la série va jusqu'à cette époque. Elles offrent d'ailleurs un mélange de différents styles et peuvent ne pas être du même temps. Quelques-unes de ces peintures sont gravées sur la planche D. On y trouve des têtes qui n'ont pas le caractère byzantin, et ont plus de douceur que ce qui appartient à l'école grecque. L'attribution à Giunta n'est qu'une conjecture probable, mais on doit les regarder comme un exemple des peintures qui précédèrent immédiatement l'école italienne. On trouve sur les planches E et C du même ouvrage des peintures tirées de l'église de Sainte-Marie à Pise, et de San-Pierino de la même ville, qu'on suppose être du maître grec qui enseigna Junta.

[1] Jean Lami, dans sa *Dissertation sur les peintres et les sculpteurs italiens* qui vécurent de l'an 1200 à 1300, est presque le seul de sa nation qui admette la supériorité des Grecs ; il reconnaît que les miniatures grecques du XI[e] siècle surpassent peut-être celles d'Oderigi de Gubbio et de Franco de Bologne, qui fleurirent au commencement du XIV[e] siècle et ont été célébrés dans les vers du Dante.

Il existe des miniatures exécutées par un chanoine, Oderico de Sienne, mort en 1239. Elles sont entièrement dans la manière grecque.

beaucoup de goût les bustes des apôtres d'après les plus anciens modèles. La construction de cette chapelle est certainement du milieu du XIIIe siècle[1]; et, comme au commencement du XIVe siècle le style giotesque prévalut partout, ces peintures doivent être de la même date que l'édifice.

On rapporte aussi aux mêmes circonstances les copies faites alors de miniatures des manuscrits des Ve et VIe siècles, qui conservaient tous les caractères de l'art romain. Tel paraît être l'un des manuscrits de Virgile de la bibliothèque du Vatican, sur lequel nous sommes entrés précédemment dans quelques détails.

[1] Vers 1245. (D'AGINCOURT, planche CI.) D'autres ont vu dans ces peintures un pas rétrograde et une imitation des modèles byzantins.

NICOLAS DE PISE[1].

Le plus grand artiste, non-seulement de Pise, mais de l'Italie entière, au XIIIᵉ siècle, celui de tous qui devança le plus son époque et s'éleva à une hauteur où ses contemporains, même les plus célèbres, comme Giotto, ne purent l'atteindre, est Nicolas de Pise[2].

C'est à lui seul *et le premier* qu'on doit attribuer la restauration de l'art; s'il finit par être surpassé, ce n'a été que bien longtemps après par Ghiberti et le Donatello.

Si ses productions n'avaient pas une date certaine, on ne pourrait s'imaginer qu'elles soient aussi anciennes ; on trouve dans ses bas-reliefs une telle pureté de dessin, une expression si vraie dans les visages et une si grande simplicité dans les mouvements, qu'il aurait été bien à désirer qu'ils eussent été pris pour

[1] Nichola Pieri de Apulia. C'est-à-dire que Nicolas était fils d'un Peter venu de l'Apulie (la Pouille) à Pise, où probablement il exerçait le même art que son fils. On dit aussi *Nicola dall'urna*, du tombeau de saint Dominique qui le rendit célèbre.

[2] Nicolas de Pise est un de ces génies extraordinaires que la nature ne produit que de loin en loin, et qui, franchissant les distances et devançant leur siècle, se placent à un intervalle immense et de ceux qui les ont précédés et de ceux qui leur succèdent en se traînant sur leurs pas sans avoir la force suffisante pour profiter de leurs préceptes et de leurs exemples et suivre les modèles qu'ils leur ont laissés. Mais ce ne fut pas à son seul génie que Nicolas de Pise dut tous ses succès. La vue des monuments de l'antiquité, épars en Italie, lui révéla les secrets des beaux-arts que des esprits moins pénétrants et moins sensibles n'avaient pas même soupçonnés jusqu'alors. (M. le comte DE CLARAC, *Description du Louvre*, p. 258.)

modèles par les peintres de son siècle qui lui ont été si inférieurs [1].

Les sculptures de Nicolas de Pise sont bien connues ; mais leur histoire offre des difficultés chronologiques qui ont provoqué dans ces derniers temps des recherches particulières [2].

Vasari, qui a parlé le premier de ses ouvrages, dit qu'il fut appelé à Bologne en 1225 pour y exécuter le tombeau de saint Dominique, qu'il fit ensuite les jubés de Pise et de Sienne, et qu'enfin il exécuta les bas-reliefs de la façade de la cathédrale d'Orviète où il se surpassa lui-même.

D'Agincourt et Cicognara remarquent que s'il travailla à Bologne dès 1225, il était bien difficile qu'il ait pu, soixante-cinq ans plus tard, mettre la main aux sculptures d'Orviète, puisque la première pierre de cet édifice ne fut posée qu'en 1290 et que d'un autre côté on place la date de sa mort en 1270 [3] ou vers 1275.

Maintenant qu'on a réfléchi que saint Dominique n'a été canonisé qu'en 1234 et qu'on pourrait reculer jusqu'en 1240 l'exécution de l'urne destinée à recevoir sa dépouille mortelle ; que de plus on a découvert que cette translation, décidée fort tard, n'a eu lieu qu'en

[1] Duccio de Sienne est celui qui paraît avoir le mieux profité de son exemple. On peut en juger d'après les scènes peintes au revers de son grand tableau du dôme de Sienne.

[2] Consultez les *Memorie storico-artistiche interno all'arca di San Dominico*, par le marquis Virgilio Davia, Bologne 1838, et le chap. Ier, du t. III, de la *Storia della pittura italiana*, de Rosini, 1839.

[3] Voyez Cicognara, *Storia della scultura*, t. II, p. 138.

1267 [1], il se pourrait que le tombeau n'ait été terminé qu'à une époque voisine de cette dernière date, vers 1265 peut-être. Ces inductions s'accordent parfaitement avec d'autres dates ; ainsi le jubé ou la tribune du baptistère de Pise a été terminé en 1260, comme l'indique son inscription. Le contrat passé pour la construction de la chaire de la cathédrale de Sienne est de l'année 1266 [2], et Nicolas y fut occupé jusqu'à l'automne de 1268.

M. Rosini dit que les sculptures de Pise, inférieures aux autres, ont été suivies de celles de Bologne, puis de celles de Sienne, où son talent n'a fait que grandir, et qu'il se surpassa enfin dans celles d'Orviète, qu'on peut regarder comme prodigieuses et auxquelles il ne manque, pour être sans égales, qu'un faire plus délicat et une plus grande élégance de dessin.

Ne pouvant faire accorder leur exécution avec l'époque présumée de la mort de Nicolas, on avait pensé qu'il en avait au moins laissé le dessin à ses élèves et surtout à son fils Jean, qu'il fut bien loin d'égaler [3]. Mais rien ne s'opposerait plus, dit toujours M. Rosini,

[1] Un document de l'an 1267 apprend que l'archevêque de Ravenne fut délégué pour transporter le corps du saint *de tumulo non cœlato ad marmoreum et cœlatum cum debita reverentia et devotione.*

[2] Le texte entier de ce traité fort curieux a été publié dans le t. II, p. 145, des *Italienische Forschungen.* Dans cet acte passé à Pise, notre artiste est nommé *Nicholus magister lapidum..... olim Petri ;* il y est fait mention de ses disciples ou compagnons, *famuli Arnolfus et Lapus,* qui doivent être ses coopérateurs ; son fils Jean n'y est admis que comme surnuméraire, et son salaire est moindre. La quittance finale est du mois de novembre 1268.

[3] On croit que les sculpteurs de Sienne exécutèrent en grande partie les bas-reliefs de la façade du dôme d'Orviète, mais on cite aussi un Niccolo di Nuzio, florentin.

à ce qu'on en fît entièrement honneur à Nicolas qui, au lieu d'être né en 1200, comme on l'a avancé, pourrait bien n'être venu au monde que vers 1240, puisque ses premiers ouvrages connus ne sont pas antérieurs à la seconde moitié du XIIIe siècle. Cela peut expliquer comment les peintres qui vécurent dans sa patrie, tels que Giunta, dessinèrent si faiblement, ce qui eût été impardonnable si dès 1225 les sculptures de Bologne eussent existé.

Les investigations de MM. Davia et Rosini ont redressé en plusieurs points la chronologie jusqu'ici fautive des ouvrages de Nicolas de Pise; mais l'argumentation du dernier relative aux bas-reliefs de la cathédrale d'Orviète qu'il essaie d'attribuer à ce grand artiste, est réduite au néant par l'existence d'un décret d'immunité de la république de Sienne, de l'année 1284, donné en faveur de Jean de Pise, ainsi désigné : *Magister Johannes filius quondam magistri Niccholi qui fuit de civitate Pisana*, ce qui indique clairement que Nicolas avait cessé de vivre.

Ce célèbre sculpteur réunit deux grands moyens de l'art; l'imitation de la nature et l'exemple de l'art grec pour le choix des formes et pour la manière de les représenter [1]. Nous ne répéterons pas ce qu'on a dit des monuments antiques qui l'inspirèrent avec tant de bonheur et dont on retrouve les dispositions dans ses meilleurs ouvrages, mais chacun reconnaît que dans la composition de ces derniers il fit preuve à la

[1] On ne croit pas que les prédécesseurs italiens de Nicolas aient fait usage de modèles en argile, et qu'il ait pu exécuter en marbre des figures aussi parfaites que le sont la plupart de celles de sa chaire de Sienne sans des modèles de cette espèce.

fois d'imagination, de jugement et d'un sentiment énergique. Dans ses mains l'art passa d'un seul coup de l'enfance à la virilité.

Cependant, ainsi que M. de Clarac le fait remarquer, les successeurs immédiats de Nicolas, son fils Jean et leurs élèves, Jean de Cosmate, Arnolfo di Colle, etc., etc., ne purent suivre son élan ; malgré leurs efforts pour sortir des principes du vieux style, ils y retombèrent souvent, et leurs ouvrages ne sont pas au-dessus de ce qu'on faisait en France sous le règne de saint Louis, et jusque vers le milieu du XIV[e] siècle. La sculpture italienne s'arrêta dès son premier pas, elle parut même rétrograder [1], car souvent, dit Cicognara, on prendrait leurs ouvrages pour des productions du ciseau grossier de leurs prédécesseurs. Doit-on expliquer ce fait parce que le talent de Nicolas était trop au-dessus de son siècle pour qu'il pût avoir des imitateurs, ou parce qu'il ne donna à ses disciples que des leçons insuffisantes, dépourvues de méthode, qu'au lieu de ne leur apprendre à s'inspirer que sur des débris de l'art antique, il ne leur montra pas suffisamment à imiter la nature?

Sans partager toutes les opinions de M. de Rumohr, qui nous a paru ici entraîné un peu trop loin par l'esprit national, nous devons dire qu'il s'est attaché à démêler dans les sculptures de Nicolas de Pise ou de

[1] Reste cependant toujours la question des bas-reliefs d'Orviète ; à qui faut-il les attribuer? Est-ce à Arnolfo, à Jean et aux autres élèves de Nicolas qui, réputés habiles, dit Emeric David, tant qu'ils reproduisirent pour ainsi dire leur maître, ne s'élevèrent pas même jusqu'à lui lorsqu'ils furent livrés à leurs propres moyens. (Voyez Emeric DAVID, *Remarques sur l'ouvrage du comte Cicognara*, ou *Essai historique sur la sculpture française.*)

son école, les indices du goût allemand qui, selon lui, s'introduisit en Italie pendant les XIIIe et XIVe siècles, à la suite des sculpteurs qui s'y rendirent de l'Allemagne pour y exercer leur industrie.

Si dans les premiers ouvrages de Nicolas, et particulièrement dans la chaire du baptistère de Pise, il trouve cette raideur des visages, cette saillie et cette accumulation de personnages qui rappellent les derniers bas-reliefs de l'époque romaine qui lui ont servi de point de départ ; il voit, dans ceux qu'il a exécutés plus tard, dans la chaire du dôme de Sienne, outre les ornements gothiques qui y sont placés avec ménagement, plusieurs caractères, quoique adoucis, propres au style des sculptures allemandes, particulièrement dans les draperies, en même temps qu'il imprime plus de vie et d'expressions aux têtes et aux mouvements de ses personnages. Peut-être, dit M. de Rumohr, ces modifications appartiennent-elles moins au maître lui-même qu'à son compagnon le plus célèbre et le plus habile, *Arnolfo di Cambio* [1]. Cet Arnolfo, qui n'était pas, comme le dit Vasari, fils de son compagnon Lapo, mais descendait d'un Cambio resté inconnu [2], fit en 1285, avec son compagnon Pietro, le tabernacle ou *ciborium* du maître-autel de la grande église de Saint-Paul hors des murs de Rome, orné de quatre belles statues d'apôtres, quoique d'une proportion un peu courte,

[1] D'autres ont cependant trouvé que la chaire de Pise tenait beaucoup plus du goût gothique ou allemand qu'on n'en rencontre dans les ouvrages d'Arnolfo.

[2] *Arnolfus de Colle filius quondam Cambii* ; l'Arnolfo di Lapo, l'architecte de Santa-Maria del Fiore, est tout autre que le compagnon de Nicolas de Pise ; cependant ils sont entièrement confondus dans les notes ajoutées par M. Léclanché à sa traduction de Vasari.

que l'incendie qui a détruit le toit de cet édifice, a sans doute fort endommagées [1].

Un tout récent historien de l'art enchérit beaucoup à cet égard sur M. de Rumohr. Le docteur Kugler [2], après avoir comparé Nicolas de Pise à un brillant météore et dit que son apparition au milieu de l'état informe où se trouvait l'art en Italie pouvait paraître un miracle, ajoute qu'en admettant entièrement ce fait, celui-ci n'a suivi que les lois du développement ordinaire, et cesse d'avoir rien qui doive étonner quand on connaît l'essor qu'avait pris alors l'art allemand et ses éclatantes productions à Wechselburg et à Freyberg, qui précédèrent l'époque où fleurit Nicolas de Pise [3] ; il y voit les résultats de cette école saxonne qui s'exerça sur les maîtres italiens, les perfectionna et les dirigea dans la voie particulière où elle s'était développée elle-même si glorieusement. Il n'existe, à la vérité, pour confirmer cette assertion, aucun document écrit, mais la comparaison des œuvres parle assez clairement.

[1] On trouve le dessin de ce tabernacle dans la planche XXIII des Monuments de sculpture de d'Agincourt.

[2] *Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgard*, 1842.

[3] Les sculptures que mentionne le docteur Kugler se trouvent dans l'église de Wechselburg et à la *Porte d'or* du dôme de Freyberg dans l'Erzgebirge. Il dit qu'on ne connaît ni le nom des artistes à qui on les doit, ni l'époque de leur exécution ; il les estime cependant du commencement du XIIe siècle, et y reconnaît d'abord un principe byzantin, puis une telle vie, une telle beauté de formes, qu'elles paraissent dériver de l'art des anciens, quoique les circonstances historiques repoussent la possibilité de l'imitation directe des modèles antiques ; de plus, il y trouve ce sentiment intime que l'on doit regarder comme caractérisant essentiellement l'art chrétien. Ce point de l'histoire de l'art est trop intéressant pour que nous ne l'exposions pas complètement. C'est ce que nous ferons dans le second volume.

On sait d'ailleurs, continue M. Kugler, que les artistes allemands étaient nombreux en Italie. Vasari dit qu'ils s'y rendaient plutôt pour s'y instruire que dans un esprit d'intérêt. Ils s'y rendaient, suivant M. Kugler, parce qu'on y estimait beaucoup leurs œuvres, et qu'ils y apportaient un art très-avancé qu'ils avaient appris dans leur patrie.

Cet auteur semble regretter de ne pouvoir comparer plus en détail les œuvres de Nicolas de Pise avec celles des maîtres saxons. Il y trouve en général de la ressemblance dans la disposition et l'exécution, dans la grandeur du caractère, dans l'ancien élément chrétien également renouvelé et perfectionné, et ce goût particulier qui les rapproche des compositions antiques. Mais tandis que chez les maîtres allemands le sentiment intime et la forme conservèrent leur plus bel équilibre, les Italiens regardèrent le perfectionnement de la forme comme leur but principal. Travaillant d'ordinaire le marbre, matière la plus favorable à la statuaire, ils purent donner à leurs œuvres un fini très-remarquable et atteindre une grande habileté dans l'exécution des détails secondaires. Mais pendant que dans les œuvres allemandes ce qu'elles peuvent avoir d'analogue avec cet élément chaste et caché, qui est propre à l'antique, n'y apparaît que comme un résultat obligé de l'ensemble et pareil à ces fleurs qu'un sol produit nécessairement, Nicolas de Pise se tourna avec intention et préférence vers l'étude de cet art païen qu'il choisit comme le modèle le plus pur qu'il pût se proposer ; l'éclat de l'antique l'avait tellement ébloui, qu'il oublia entièrement la signification des sujets qui convenaient à son temps. Les personnages dont la religion célèbre

la sanctification et qu'elle glorifie, paraissent sous sa main avec le caractère des dieux et des héros de l'ancien monde; comme eux, ils semblent se suffire à eux-mêmes, avoir la même expression de calme et de bien-être. Ce n'est que par une rare exception qu'on aperçoit dans leurs traits les sentiments passionnés, et ce reflet des émotions intimes qui conviennent si bien aux élus du christianisme.

C'est dans les œuvres de la jeunesse de Nicolas de Pise que le sentiment chrétien se fait le mieux voir. Telle est la Descente de croix qui est placée à l'extérieur de la cathédrale de Lucques, dans un demi-cintre sur la porte de gauche. On croit que c'est son premier ouvrage et qu'elle a été exécutée en 1233. Bien qu'on puisse lui reprocher quelque lourdeur et que le détail des formes préoccupe trop l'artiste, la beauté du style, la profondeur du sentiment, le grand caractère de l'ensemble en font une œuvre des plus remarquables [1].

Le maître se montre au contraire avec ses qualités propres et son développement le plus significatif dans les sculptures de la tribune du baptistère de Pise, terminé, comme nous l'avons déjà dit, en 1260. On y voit au-dessus des colonnes et des arcades une série de figures allégoriques, ainsi que des Prophètes et les Evangélistes; le travail principal consiste dans les bas-reliefs de la balustrade, qui représentent la Naissance

[1] Cette Descente de croix est gravée dans l'ouvrage de W. Yong Ottley intitulé : *Série de planches gravées d'après les peintures et les sculptures des plus fameux maîtres de l'école florentine.* Londres, 1826.

du Christ, l'Adoration des Rois [1], la Présentation au temple, le Crucifiement et le Jugement dernier. La tribune du dôme de Sienne, entreprise en 1266, a une disposition analogue à celle de Pise, mais les sujets en sont traités avec plus de richesse et la composition en est moins simple. La main du maître se reconnaît surtout dans les personnages allégoriques dont l'exécution est plus parfaite; les bas-reliefs de l'appui paraissent l'ouvrage de ses élèves et on y trouve plus d'analogie avec le style germanique.

Les sculptures qui ornent le sarcophage de saint Dominique dans l'église de ce nom à Bologne, que nous avons vues plus haut avoir été très-probablement exécutées entre les deux tribunes de Pise et de Sienne, et lorsque l'artiste était dans toute la force de son talent, donnent lieu aux mêmes observations.

La direction suivie par Nicolas de Pise dépendait tellement de ses qualités personnelles et était si opposée aux intérêts et aux sentiments qui préoccupaient les esprits de son temps, qu'envisagée à part du perfectionnement technique général qu'il introduisit dans la sculpture, elle ne pouvait conduire qu'à des consé-

[1] Le docteur Kugler compare particulièrement l'Adoration des rois de la tribune de Pise (dont un plâtre se trouve à l'école des Beaux-Arts de Paris) avec celle qui est à la *Porte d'or* de Freyberg. Ces compositions paraissent, suivant lui, s'accorder dans leurs principaux motifs, quoique leur champ soit différent et que le second de ces ouvrages, à cause du symbolisme de son sujet, ait exigé une disposition particulière; il remarque que dans celui-ci un ange, un bâton à la main, se tient à côté de la Vierge, et qu'on retrouve le pareil sur l'œuvre de Nicolas de Pise, quoiqu'il ne se soit proposé que de rendre une scène historique. L'ange est expliqué ici comme une personnification de l'étoile qui dirigeait les rois.

quences étranges, et que ses élèves les plus considérables furent obligés de l'abandonner [1].

Nous avons donné une certaine étendue à la comparaison établie par le docteur Kugler entre les sculptures de Nicolas de Pise et les sculptures analogues que l'on a trouvées en Allemagne, car c'est une question fort intéressante pour l'histoire de l'art que cette influence réciproque qu'exercèrent les uns sur les autres les divers pays de l'Europe au moment du réveil de la civilisation. Nous nous réservons de la traiter dans le second volume de cet ouvrage, où nous nous occuperons de l'état des arts en France et dans les contrées allemandes. Nous dirons cependant ici que dans les questions de cette nature il faut être dégagé d'esprit de parti ou de système, et de tout patriotisme étroit. Or les Allemands en sont rarement exempts, et le docteur Kugler peut-être moins qu'un autre ; nous en avons la preuve dans le nom d'art germanique qu'il donne à celui qui se développa d'une manière si remarquable en France au XIII[e] siècle, ou plutôt qu'il applique à l'architecture ogivale elle-même, à laquelle il rattache tout ce qui se fit alors dans les arts du dessin. On sait que la dénomination d'art gothique avait été abandonnée comme n'ayant aucun fondement historique ; nous croyons que celle d'art germanique ou allemand n'est pas mieux motivée.

Les ouvrages de Guido de Sienne et de Giunta de Pise, que nous avons mentionnés précédemment, loin

[1] On cite cependant un ouvrage exécuté entièrement dans le style de Nicolas; ce sont les sculptures d'une tribune de l'église de Saint-Jean l'Evangéliste hors des murs de Pistoie, faites par un artiste allemand dont le nom n'est pas connu.

de s'élever au-dessus de certaines peintures byzantines, leur sont inférieures sous plusieurs points tels que l'exécution et la pensée. Les artistes qui vinrent après eux, plus au fait des procédés de l'art, qu'ils savent mieux s'approprier, parvinrent, tout en peignant de la même manière, à surpasser de beaucoup leurs maîtres. Non-seulement ils reproduisirent le caractère élevé, la dignité morale, la contenance solennelle des anciens monuments de l'art chrétien que les Grecs n'avaient conservés que dans des copies toutes mécaniques et inintelligentes, mais ils ressaisirent l'esprit qui seul pouvait ranimer ces vieux modèles comme desséchés par la servile imitation des Grecs, et leur donner une vie nouvelle. Rectifiant, autant qu'il était en eux, les fautes d'anatomie et de perspective qui les déparaient, adoucissant l'extrême maigreur des parties, étudiant les saillies osseuses sur le vivant, ils revinrent à des notions scientifiques indispensables qui s'étaient perdues peu à peu depuis les anciens.

Duccio et Cimabué sont les noms les plus célèbres qu'on puisse citer en preuve des progrès évidents que fit alors la peinture; mais on a tant écrit sur leur compte, qu'on doit se borner à rectifier ici quelques points de leur histoire et à rechercher quelle a été, dans ces commencements, l'importance relative des écoles de Sienne et de Florence.

CIMABUÉ.

Il est incontestable que lors du réveil des arts en Italie, Florence, loin d'avoir atteint la puissance et la richesse qui plus tard la placèrent au premier rang des villes de la Toscane, avait été devancée par d'autres cités qui possèdent encore et les ouvrages des artistes qui s'y distinguèrent et des archives qui en prouvent l'authenticité. Cependant les historiens de l'art, qui étaient presque tous florentins, et Vasari à leur tête, soit par esprit de parti, soit par ignorance, se sont arrangés de manière à présenter les faits sous un autre aspect; ils ont commencé leur récit par célébrer Cimabué qui, suivant eux, instruit par les Grecs qu'on avait appelés à Florence[1], aurait non-seulement pratiqué le premier la peinture en Italie, mais contribué plus que tout autre, par son exemple et ses leçons, à son établissement durable et même à son renouvellement. D'un autre côté, des critiques modernes, après de nombreuses recherches, ont été dans ces derniers temps jusqu'à mettre en doute, sinon l'existence de Cimabué, au moins toutes les circonstances de sa vie.

A l'époque où Vasari composa son livre, on ne possédait pas assez de renseignements pour en dire quelque chose de positif, et actuellement rien de plus

[1] On dit que les Florentins ne voulant rien devoir aux Pisans et aux Siennois, qui depuis longtemps avaient des écoles de peinture, appelèrent chez eux par un décret de 1250 (décret qui au reste ne se retrouve pas) des artistes grecs chargés de peindre l'ancienne église de *Santa-Maria-Novella;* il reste encore des débris de ces travaux, et c'est d'eux que vers l'an 1260, Cimabué, né en 1240 d'après Vasari, aurait pris des leçons de son art.

authentique n'a pu être découvert sur son compte.

Trois vers du Dante [1], qui témoignent que la renommée de Cimabué s'éclipsait déjà sous celle de Giotto, ont sans doute déterminé Vasari à donner la place d'honneur à cet ancien artiste sur tous les peintres dont il raconte la vie. Il cite, il est vrai, quelques lignes d'un ancien commentateur de la *Divine comédie* [2], qui affirme qu'il s'entendait plus dans son art qu'aucun de ses contemporains.

Mais au temps de Ghiberti [3] on avait déjà perdu le souvenir des travaux de Cimabué ; il n'en fait mention que comme du maître et du bienfaiteur de Giotto, n'indique aucun de ses ouvrages, et se contente de dire qu'il peignait dans la manière grecque.

Cennino, à qui on doit un ouvrage sur les procédés de la peinture où se rencontrent quelques notions historiques, ne remonte pas au-delà de Giotto, ce qui rend assez suspecte l'anecdote relative à l'enfance de ce dernier, racontée par Ghiberti, et dont Vasari et tous ceux qui lui ont succédé se sont emparés. La renommée de Cimabué, après avoir été longtemps obscurcie, reprit une faveur nouvelle lorsqu'il ne suffit plus à l'orgueil des Florentins d'occuper le plus haut rang dans les beaux-arts, mais lorsqu'ils eurent la

[1] *Purg*. Cant. XI, 94-96.

[2] Ce manuscrit est conservé dans la bibliothèque Riccardiana de Florence.

[3] Ce grand artiste a le premier composé un *Essai historique sur l'art en Italie*, où se trouvent de précieux enseignements. Le texte italien a été imprimé entr'autres dans l'édition donnée à Prato en 1824 de la *Storia della scultura del conte Cicognara*. Ce qui n'a pas empêché le traducteur de Vasari de le publier comme *inédit* dans le t. II, 1840, de cet ouvrage.

prétention de passer pour les premiers qui s'y distinguèrent.

Filippo Villani, le dernier des chroniqueurs de ce nom [1], animé de ce patriotisme local qui de Florence se propagea à toutes les villes italiennes un peu importantes, revendiqua le premier pour Cimabué l'honneur d'avoir remis sur un bon pied la peinture non-seulement à Florence, mais dans toute la Toscane.

Cette assertion d'un écrivain du xve siècle n'est importante que parce qu'elle montre comment s'établit le préjugé qui regarde Cimabué comme le principal peintre qu'aient eu de son temps Florence et toute l'Italie, et comme le promoteur de tous les efforts qui se firent pour l'avancement de l'art.

Peut-être cette opinion s'est-elle obscurément répandue pendant le xve siècle, et était-elle renfermée dans un ancien livre de peinture que Vasari cite sans en donner plus d'éclaircissement. Au reste, ce sont toujours les vers du *Purgatoire* et l'immense autorité attachée à ce poëme, qui paraissent avoir placé si haut Cimabué dans l'opinion de ses compatriotes ; mais ce témoignage est trop vague pour qu'on doive continuer à regarder ce peintre comme le meilleur de ceux qui vécurent au xiiie siècle, et Florence comme la première patrie des arts.

Au lieu, comme l'avance Vasari, de leur avoir ouvert la carrière, d'autres villes plus importantes alors, telles que Pise et Sienne, Lucques et Pistoie, la précédèrent de près d'un siècle dans cette voie. Dès

[1] Il occupait en 1404 la chaire instituée pour expliquer la *Divine Comédie*.

le onzième, Pise avait fait des dépenses considérables pour la construction de ses édifices [1], et elle possédait, un âge d'homme avant Cimabué, une florissante école de sculpture sur laquelle domine avant tous les autres le grand nom de Nicolas de Pise.

Sienne, dont la grandeur politique embrasse tout le XIIIe siècle, et qui avait un territoire très-étendu, était alors un foyer d'entreprises artistiques de toute espèce poursuivies avec une rare activité. Pendant qu'on ne commença à Florence que vers l'an 1300 [2] à prendre la décision de changer l'ancienne église de *Santa-Reparata*, qui était de nulle apparence, en une belle cathé-

[1] Le dôme de Pise fut très-probablement commencé en 1063, avec le butin ramassé dans le port de Palerme; il y a sur la façade de ce monument des inscriptions où les Pisans se plurent à consigner les fastes de leur histoire et écrivirent les dates de leurs plus glorieuses victoires; l'une d'elles, qui est de 1006, est bien antérieure à la construction de cet édifice. Dans une inscription où se trouve le nom de Buschetto, son architecte, on le compare, dans le style ampoulé de l'époque, au sage Ulysse qui est appelé *Dulychium*. Cette expression mal interprétée a fait croire cet artiste né dans l'île de Dulychium, lequel sans aucun doute, dit M. Fortoul, a amené avec lui des peintres de son pays. Or Dulychium, une des îles Ioniennes les moins importantes, n'est qu'un îlot presque désert.

Le baptistère de Saint-Jean a été commencé en 1153; cette même année les Pisans haussèrent les murailles de leur ville.

La tour penchée ou campanille est de 1174; la construction du cimetière ou *camposanto* est comprise entre les années 1278 et 1283.

[2] Le décret de la commune de Florence qui chargea Arnolfo de la nouvelle construction est de l'an 1294; il enjoint à l'artiste de faire l'ouvrage le plus magnifique et le plus somptueux qu'on puisse imaginer, *con quella più alta et sontuosa magnificenza che inventar non si possa, nè maggiore, nè più bella dall'industria e poter degli uomini*. La première pierre a été posée en 1296 ou 1298. On employa plus de 160 ans à sa construction. Quant à la façade de cet édifice, celle qui fut commencée par Arnolfo fut changée en 1334 par Giotto; elle n'était pas terminée lorsqu'on l'abattit en 1588; mais la troisième resta interrompue.

drale, on avait construit à Sienne depuis les dix premières années du siècle précédent, un dôme magnifique. On avait, en 1230, établi une dernière enceinte fortifiée et orné la haute ville d'ouvrages hydrauliques, de fontaines et de bassins dont les solides constructions ont survécu à la ruine actuelle de la ville basse. Des peintres, des sculpteurs dont on a conservé les noms et quelques ouvrages, attestent que de toutes les villes de la Toscane Sienne était celle où, pendant le XIII[e] siècle, les arts furent le plus en honneur.

Quelles que soient les causes qui ont rendu les monuments de cette époque rares à Florence et qui n'ont pas permis de fouiller des archives dans lesquelles se trouvent peut-être des indications positives sur les peintres de ce temps [1], les deux grands tableaux que Vasari attribue à Cimabué, peut-être d'après une simple tradition locale, sans qu'aucune inscription, aucun document contemporain vienne confirmer son assertion, n'en sont pas moins des œuvres très-remarquables qui attestent dans l'école florentine à laquelle ils appartiennent, une habileté pratique et un caractère élevé très-dignes d'être observés. Les dimensions extraordinaires de ces tableaux qui, jusqu'à la fin du XV[e] siècle, avaient leur place sur les autels principaux

[1] Nous ignorons si le *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV-XV-XVI pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti dal dott. Giov.* GAYE. *Florence*, 1839-40, où l'on a mis à profit des recherches faites dans les archives dites de la Réforme à Florence (*Registra florentina internam republicæ historiam spectantia ab anno* 1225), contient des renseignements nouveaux à ce sujet. On sait que le docteur Gaye, né à Tonningen, dans le duché de Slesvig, en 1804, est mort le 26 août 1840 à Florence, avant d'avoir terminé la publication de son ouvrage qui a trois volumes.

de deux églises très-fréquentées, devaient avoir appelé l'attention et acquis une certaine célébrité qui probablement les empêcha d'être remplacés par des productions d'un goût plus moderne, comme on le fit pour la plupart des ouvrages exécutés dans cette vieille et sèche manière.

L'un de ces tableaux, actuellement dans la galerie de l'école des beaux-arts de Florence, provient de l'église de *Santa-Trinita* et représente, outre la madone, des prophètes et des patriarches; il est peint avec toute la sévérité du style grec et paraît le plus ancien des deux [1].

L'autre, qui offre une grande madone et se voit à *Santa-Maria-Novella*, semble le plus nouveau; quoiqu'on y retrouve encore les caractères de l'école grecque, il montre déjà, principalement dans la figure de l'enfant Jésus et dans les têtes des anges, une observation de la vie qui n'est pas restée stérile; les chairs sont notamment animées par un ton clair, et le travail en lui-même a quelque chose de plus doux [2].

[1] Il est gravé au trait dans l'ouvrage de RIEPENHAUSEN, *Geschichte der Malerei*, 1, planc. *b*.

[2] Cette Vierge est gravée sur la planche IV de l'Atlas de M. Rosini, en regard de celle de Guido de Sienne; il est facile de les comparer entre elles. Cimabué ne parvint jamais à donner aux têtes de femmes, et particulièrement à celle de la Vierge, le moindre sentiment de grâce; il imita en cela trop fidèlement les Grecs de son temps qui la peignaient noire et lui donnaient un air troublé et fier, qui s'accordait sans doute avec leurs idées religieuses; il réussit mieux dans les têtes d'anges, en sorte que si ces derniers et la Vierge se trouvaient sur des tableaux différents, on ne les croirait pas de la même main. Aussi M. Rosini conclut de ce que Cimabué a conservé évidemment à la Vierge tous les caractères que les Grecs donnaient à leurs madones, qu'il ne peut, ainsi que le dit Vasari, être regardé comme le premier qui suivit la nouvelle manière de dessiner et de peindre. (*Proemio*, p. 71.)

Il respire dans ces vieilles peintures un sentiment de noblesse et d'élévation qui indique des efforts dirigés pour inspirer le respect et la vénération ; mais il paraît que ce qui a surtout valu à Cimabué sa réputation, c'est son talent pratique d'exécution ; c'est aussi d'avoir apporté plusieurs utiles modifications aux procédés techniques de la peinture, dans l'emploi des couleurs, dans le choix de la substance destinée à les unir (eau d'œuf, colle, suc de figuier, etc.), dans la composition des vernis. Peut-être est-ce cela qui l'a fait regarder comme un rénovateur et bientôt comme le fondateur d'un art nouveau. Quel que soit le mérite de ces inventions, il ne peut du reste être comparé sous le rapport du talent avec aucun des grands artistes des siècles suivants [1].

Nous regardons l'étude des tableaux du musée du Louvre comme le complément indispensable des renseignements contenus dans cet essai. Notre intention est de les passer en revue, en mettant surtout à profit pour cette appréciation l'ouvrage du docteur Waagen.

[1] On attribue encore à Cimabué une grande figure de saint Pierre assis sur un trône avec deux anges, au-dessus d'un autel obscur et abandonné de l'église de Saint-Simon de Florence, et aussi la grande mosaïque qui orne la principale tribune du dôme de Pise et a pour sujet un Christ gigantesque entre saint Jean-Baptiste et la Vierge. On y trouve un mélange de différents styles.

MUSÉE DU LOUVRE. N° 1,347.

La Vierge, saint Jean-Baptiste et saint François d'Assise.

C'est un tableau de l'école florentine entièrement exécuté dans la manière grecque ; il est recouvert d'un vernis obscur à l'huile de lin. Les inscriptions latines qui accompagnent les figures et François d'Assise, saint de nouvelle date, puisqu'il a été canonisé en 1228, indiquent une œuvre italienne.

On rencontre de temps en temps des triptyques ou polyptyques peints du même genre, où des types purement grecs sont associés à des images nécessairement modernes. Ainsi M. Quetteville, qui a réuni une précieuse collection de tableaux des écoles anciennes, possède un polyptyque de cette espèce et peint d'une manière toute pareille où, à côté du saint Jean ayant tous les caractères des plus vieux modèles grecs, se trouve un saint Louis, évêque de Toulouse, béatifié seulement en 1317, et qui, par conséquent, fut peint au plus tôt dans la première moitié du XIVe siècle.

N° 950.

Madone de grande proportion, assise sur un trône; de chaque côté sont trois anges.

Ce tableau a, dans ses principales dispositions, beaucoup de ressemblance avec l'œuvre capitale de Cimabué, la madone de l'église de *Santa-Maria-Novella* de Florence.

Cependant la forme des yeux qui sont entièrement dans le type de ceux de Giotto et la manière légère dont les parties claires sont peintes, peuvent faire

attribuer ce tableau à Giotto lui-même, à l'époque où ses travaux étaient encore sous la dépendance des exemples de son maître. Tel est au moins le jugement qu'en porte M. Vaagen. D'un autre côté, M. Rosini dit que la madone du musée du Louvre est celle que le frère gardien de *Santa-Croce* fit faire à Pise pour le couvent de Saint-François. On y voyait la Vierge avec l'enfant Jésus entourée de beaucoup d'anges. Ce tableau, qui plut beaucoup aux Franciscains, fut probablement la cause, ajoute-t-il, qui fit appeler Cimabué à Assise, où Guinta était mort depuis plusieurs années.

N° 951.

La Vierge et l'Enfant Jésus.

Ce tableau, attribué à Cimabué, comme le précédent, dans le livret du Louvre, est évidemment de l'école de *Sandro Botticelli*, et a été exécuté près de cent soixante ans après l'époque qu'on assigne comme celle de Cimabué (1300).

DUCCIO DE SIENNE[1].

Ce peintre ne vivait pas dans le milieu du xive siècle, comme le dit Vasari ; il existe encore des quittances qui prouvent qu'on l'employa aux travaux de son état au moins dès l'année 1282; il peignit, dit-on, en 1285, en concurrence avec Cimabué, un grand tableau pour les Dominicains de Florence, représentant la Vierge avec d'autres saints.

Son principal ouvrage, qui existe encore dans le dôme de Sienne, a été commencé en 1308 et terminé en 1310 ou 1311 ; lorsqu'il fut achevé, on le porta processionnellement et en grande pompe, avec le concours du clergé, des autorités et de toute la population de Sienne, de l'atelier du peintre à l'église cathédrale ; il était peint sur les deux faces (actuellement placées séparément dans le chœur du dôme)[2]. Le principal côté représente la Vierge assise tenant de ses deux mains l'enfant Jésus placé tout droit sur son giron ; à ses côtés et au-dessus se voient des anges et beaucoup de saints, particulièrement les protecteurs de la ville de Sienne ; on désigne depuis longtemps ce sujet sous le nom d'*incoronazione.*

Au revers de cette peinture, le tableau renferme de nombreuses petites figures distribuées dans *vingt à trente* compartiments où sont retracées les principales

[1] Duccio di Bino della Boninsegna. *Ego. magr. Duccius pictor olim Boninsegne civis senensis,* c'est-à-dire fils de Buoninsegna, bourgeois de Sienne.

[2] Le gradino et le faîte de ce tableau se trouvent sur les murs de la sacristie.

scènes du Nouveau-Testament. Toutes ces figures sont soigneusement terminées, avec beaucoup d'esprit et de goût [1].

Ce qui distingue ce tableau de ceux de Cimabué, c'est qu'on y trouve en général et particulièrement dans la Vierge une plus grande indépendance des modèles byzantins, et que les têtes possèdent une expression agréable de bonté et de douceur qui leur donne un attrait que n'ont pas les rudes et vigoureuses figures de Cimabué, presque toujours dépourvues de beauté. M. de Rumohr n'hésite pas à donner la préférence sur tous les autres monuments de l'école *byzantino-toscane* à ce tableau que des circonstances locales empêchèrent Vasari de voir; ce qui, par conséquent, ne lui permit pas d'apprécier la manière propre de ce maître. Mais Lorenzo Ghiberti qui, comme nous l'avons dit, a laissé une précieuse ébauche de l'histoire de l'art, parle de Duccio et de l'ouvrage qu'on en possède encore dans les termes les plus avantageux [1].

[1] M. Rosini a fait graver, planche IX de son Atlas, une des histoires qui occupaient le côté postérieur de ce tableau; elle représente Jésus devant Pilate. Cette composition, qui ressemble à un bas-relief, est une imitation évidente des sculptures si vraies et si simples des pupitres de Nicolas de Pise. Cela lui donne un caractère entièrement différent des peintures de Giotto, et montre que Duccio étudiait moins la nature que les modèles précieux qu'il trouvait dans les œuvres du grand artiste pisan, et qu'il eût pu, à sa manière, renouveler aussi la peinture, mais en lui donnant une autre direction. Cette influence de la sculpture sur la peinture est un fait fort remarquable que l'on voit se reproduire à différentes époques. M. Kugler décrit en détail une composition qui représente l'entrée de Jésus-Christ à Jérusalem, et il en fait un grand éloge.

[1] Fu in Siena ancora Duccio, il quale fu nobilissimo, tenue la maniera greca. E di sua mano la tavola maggiore del duomo di Siena. Nella parte dinanzi la incoronazione di nostra donna et nella parte di dietro il testamento nuovo; questa tavola fu fatta molto excellentemente e dottamente et magnifica cosa, et fu nobilissimo pittore.

On présume qu'il ne vécut pas longtemps après l'avoir terminé, quoique Vasari et Lanzi prolongent sa vie jusqu'en 1340 et même 1348 [1].

A la vue des productions de ce maître, il semble que l'art n'a plus qu'un pas à faire pour atteindre la perfection, et qu'en peu de temps il apprendra à se corriger des défauts qui le déparent encore, et cependant il fallut attendre plus de trois siècles avant qu'on vît arriver sa plus belle époque.

Non-seulement le développement précoce de l'école de peinture de Sienne ne peut être mis en doute, mais elle conserva fort longtemps une existence indépen-

[1] Vasari fait surtout honneur à Duccio du pavé exécuté en marbre de couleur, représentant divers sujets en clair obscur, qui est une des principales curiosités du dôme de Sienne.

Il existe beaucoup de contradictions au sujet de ce pavé, dont les figures sont dessinées au moyen d'immenses niellures ou sillons creux, gravées dans le marbre et remplies d'un mastic noir. Parmi ceux qui en attribuent l'invention à Duccio, les uns (le Romagnoli) disent qu'il le commença en 1310, et lui assignent trois compositions. Le dessin d'une partie de l'une d'elles se voit à la page 31 du tome II, de l'*Histoire de la peinture italienne*, de Rosini ; le style en est fort bon pour l'époque, mais les costumes leur assigneraient une date moins ancienne ; d'autres, comme le Gigli, écrivain siennois, en reportent la date à l'année 1350 (époque où probablement Duccio ne vivait plus). Cicognara, qui admet cette supposition, dit que notre artiste représenta Josué combattant les cinq rois amorréens. Mais il ajoute (conformément à une chronique qui raconte que le pavé en marqueterie du dôme est de 1373), qu'en 1372 la délivrance de Bétulie fut dessinée par M. Urbano di Pietro de Cortone ; cependant la majeure partie et la plus apparente est l'œuvre de Mecherino (Micarino) Dominique (Beccafumi) de Sienne, mort en 1549, à soixante-cinq ans. On cite aussi Mathieu di Giovanni de Sienne, qui florissait en 1472, et aurait exécuté sur le pavé du dôme des figures avec des pièces de rapport, invention qu'il aurait enseignée à Beccafumi. Voyez sur ce sujet dans le *Recueil des lettres pittoresques* de Bottari, celle qu'a écrite en 1640 Théophile Gallacini, et la note de la page 598 de la traduction de ces lettres, par Jay.

dante[1]; et, loin de dériver de l'école florentine, elle s'en distingua constamment par des caractères tirés soit de son exécution pratique, soit de l'esprit de ses compositions; ainsi, bien qu'elle soit restée attachée aux procédés que les Grecs lui avaient transmis, on reconnaît ses tableaux à leur teinte plombée dans les ombres, jaunâtre dans les lumières, qui contraste avec l'apparence claire et rosée des œuvres florentines exécutées après la révolution due à Giotto; en outre, elle ne changea pas les costumes des personnages divins, qui continuèrent d'être simples et sévères comme sur les types primitifs[2].

Au reste le florentin Ghiberti qui avait vécu et travaillé à Sienne et avait l'esprit trop élevé pour embrasser les préventions jalouses de ses successeurs, rend en faveur de l'école siennoise qu'il devait parfaitement connaître, un témoignage qu'on ne peut récuser.

[1] Au moins jusqu'à Taddeo di Bartolo, vers l'an 1420.

[2] L'école de Sienne ne se distingue pas, comme celle de Florence, par sa puissance d'invention, par la richesse de ses compositions, par ses efforts pour rendre sensibles les apparences extérieures des objets (*charakteristik*), mais par le talent d'exprimer tout ce qu'il y a de charme dans les sentiments intimes de simples figures isolées. (KUGLER, page 305.)

GIOTTO[1].

L'histoire de la peinture moderne ne commence réellement qu'avec Giotto. Jusqu'à lui les modèles antiques, tantôt dégradés par la longue barbarie du moyen âge, tantôt plus ou moins conservés par l'école grecque qui eut le mérite de s'en approprier les éléments les plus essentiels, et qui convenaient le mieux à l'esprit du christianisme, avaient continué de dominer au moins en Italie. Ces respectables traditions du passé furent brusquement interrompues par Giotto, et avec lui l'art commença une carrière nouvelle ; ses travaux, son influence doivent donc être l'objet d'un examen spécial.

Giotto Bondoni est né, dit-on, dans les environs de Florence, en l'an 1276 [1]. Des recherches minutieuses et persévérantes ont conduit à remettre actuellement en question les circonstances de sa vie en apparence les plus avérées. Ainsi, de ce qu'on a trouvé dans les archives de Sienne le nom d'un Giotto Bondoni qui, au commencement du XIVe siècle, était agent diplomatique de cette république, on a tiré la conséquence que celui qui nous occupe ne serait plus le fils d'un pauvre laboureur appelé Bondone. Cela nous importerait peu, et nous prendrions le parti de faire le sacrifice de cette histoire intéressante et tant de fois racontée du jeune pâtre de Vespignano aperçu et recueilli par Cimabué

[1] Goctus, Jottus ; on dit que Giotto est le diminutif d'Ambrogiotto.

[2] Emeric David met en doute la date de sa naissance.

lorsqu'il dessinait sur une pierre les brebis confiées à sa garde, si nous ne tombions par là dans l'incertitude sur le maître à qui il doit ses premières leçons et si la filiation des écoles n'était un point essentiel à constater. Quelques vers du Dante, qui sont cités partout, et plusieurs passages de Pétrarque, témoignent de la haute estime qu'on avait généralement de son temps pour ses ouvrages ; mais c'est dans les écrits des artistes qu'il faut surtout chercher quel jugement les hommes compétents ont porté sur lui.

Cennino d'Andrea Cennini, qui écrivait en 1437 un traité sur les procédés de la peinture, et le célèbre sculpteur Lorenzo Ghiberti, mort en 1455, qui tous deux avaient fait une profonde étude de l'art, s'accordent dans leur éloge [1].

Vasari répète à peu près leurs paroles et renchérit encore sur eux. Giotto, dit-il, ne tarda pas à surpasser son maître et à abandonner la vieille et informe manière grecque pour le bon style moderne ; imitateur de la nature, il ressuscita l'art de faire des portraits. Par la beauté de ses figures, la symétrie de ses formes, la vivacité de ses physionomies, il mérita le titre de disciple

[1] Voici ce qu'en dit Cennino, qui avait été à l'école d'Agnolo Gaddi, fils du plus grand élève de Giotto : *Il quale Giotto rimuto l'arte del depingere di greco in latino, et ridusse al moderno ; ed ebe l'arte piu compiuta che avessi mai piu nessuno.*

Voici les paroles de Ghiberti : *Arreco l'arte nuova lascio la rozzezza di Greci. — Vide Giotto nell'arte quello che gli altri non agiunsono, arreco l'arte naturale e la gentilezza con essa ; non uscendo delle misure fu peritissimo in tutta l'arte, fu e inventore trovatore di tanta dottrina la quale era stata sepulta circa d'anni* 600.

Ille ego sum per quem pictura extincta revixit, dit l'épitaphe placée plus de 150 ans après la mort de Giotto sur son tombeau.

de la nature. Vasari ajoute que les peintures de Giotto sont vraiment miraculeuses, si on pense au temps où il vivait et au développement qu'il prit, pour ainsi dire, sans l'aide d'aucun maître.

L'abbé Lanzi lui donne des louanges plus exagérées encore. — Giotto fut le Raphaël de son temps. — La peinture entre ses mains s'ennoblit tellement que, ni aucun de ses disciples, ni aucun autre peintre ne le surpassa ou même ne l'égala dans tout cè qui tient à la grâce. — Le génie de cet artiste avait quelque chose de divin. — On remarque dans l'arrangement de ses draperies un goût aussi noble que simple.— On admire dans ses attitudes majestueuses la dignité imposante de l'antique.

Enfin, dans ces derniers temps, un écrivain allemand a été jusqu'à attribuer à Giotto un esprit aussi puissant et aussi gigantesque que celui du Dante, son ami et son contemporain. C'est, dit-il, le père du grand style, du style élevé ; il n'a jamais été surpassé pour la grandeur et la vérité de la pensée, pour l'exactitude et le sérieux de son ordonnance, pour le charme de ses compositions [1].

Il importe de savoir à quoi s'en tenir sur ces éloges emphatiques qui, au lieu de servir à caractériser, comme il convient, le mérite réel de cet artiste, ne donnent sur son compte que des notions fausses ou inexactes.

Comme à une certaine distance des objets on embrasse plus facilement leur ensemble que lorsqu'on en est trop rapproché, peut-être est-il possible de décou-

[1] *Ansichten uber die Kunst*, 1820.

vrir actuellement ce qui a dû échapper aux contemporains de Giotto. C'est que, tout en dirigeant, au moins dans son école, l'art vers le naturel et l'animation, il contribua en même temps à l'éloigner des idées du christianisme antique que nous avons vues empreintes d'un si beau caractère et qu'avaient su conserver jusqu'à lui les Grecs et les Italiens qui les imitèrent. Cet éloignement de plus en plus marqué jusqu'à l'époque de Léonard de Vinci et de Raphaël, caractérise l'école florentine et tous les artistes qui s'y rattachent, en en exceptant cependant Jean de Fiésole et Masaccio.

En introduisant dans l'art des éléments alors nouveaux, la passion et l'action ; en apprenant à reproduire les sujets si nombreux qu'offrent à l'artiste les scènes variées de la vie, sans toutefois pouvoir y joindre ce cachet de personnalité qui donne aux physionomies un caractère individuel (perfectionnement pour lequel son siècle n'était pas encore mûr), Giotto a imprimé à son école une direction spéciale qu'elle a conservée pendant plus d'un siècle ; mais cette direction, si on l'apprécie bien, ne doit pas être estimée ce qu'il y a de plus sublime, puisqu'elle est réellement en opposition avec la pureté et la profondeur des tendances, qui sont l'âme de l'art chrétien, et que son principe a quelque chose de téméraire et d'irréligieux. C'est parce que Giotto avait une intelligence claire et saine, un esprit indépendant porté à l'observation, joint à une certaine dose de malice et quelque frivolité dans le caractère, qu'il eut la hardiesse de renverser les barrières respectées par Cimabué et Duccio, et qu'il abandonna les vieux types que la vénération des siècles avait consacrés, pour se livrer à l'imitation des objets naturels dont les

apparences frappaient si vivement ses sens. Il faut nécessairement que nous expliquions comment il est possible d'admettre une sorte de tendance irréligieuse dans un peintre qui n'a jamais traité que des sujets pieux, tendance qui n'est d'ailleurs que conditionnelle et relative au temps où il a vécu et aux circonstances qui l'entourèrent.

Giotto eut assez d'indépendance dans l'esprit, nous dirions même assez de témérité, pour substituer arbitrairement aux types les plus vénérés des modèles nouveaux beaucoup moins nobles, et, sous certains rapports, bien inférieurs aux anciens ; il délaissa souvent les scènes bibliques ou évangéliques pour employer ses pinceaux à retracer les événements étranges ou miraculeux des légendes monastiques contemporaines ; événements où le pathétique s'allie très-bien avec la simplicité parfois trop naïve et presque niaise des dévotions monacales. Mais si ces sujets, encore neufs et parfaitement appropriés à son talent, lui offraient l'occasion de représenter des scènes pleines de naturel et de vie et de déployer la fécondité de son imagination, il n'est pas à dire qu'il partagea la mysticité et la pieuse crédulité de ses contemporains. En vivant à Assise même, au milieu des disciples de saint François qui le faisaient travailler, il avait assurément aperçu le côté faible d'une institution alors si puissante, et reconnu combien de vices pouvaient se mettre à l'abri sous la bure de leur froc.

Une chanson pleine de verve, où Giotto s'élève énergiquement contre l'hypocrite abnégation des biens de ce monde qui était le principe des ordres mendiants,

nous en fournit une preuve certaine. Quelques couplets de cette composition poétique, exhumée par M. de Rumohr d'un manuscrit de Florence [1], permettront d'en juger.

Beaucoup de gens louent la pauvreté,
et nous disent qu'elle constitue l'état de perfection
soit qu'on la souffre par contrainte ou par choix,
en observant le précepte de ne rien avoir ;
ils en donnent pour preuve certaine
l'extrême difficulté de son observance.
Mais, sur ce pied-là, si je l'entends bien,
elle me paraît un excès fâcheux
et je ne saurais la préconiser,
car l'excès est rarement exempt de mal,
rarement il est propre à servir de base à la vertu ;
il faut donner à celle-ci un fondement tel
que l'édifice puisse résister
à l'assaut des vents et à d'autres atteintes,
sans qu'on soit obligé d'y remettre la main.

Dans le couplet suivant, Giotto montre les suites fâcheuses de la pauvreté forcée ou involontaire, puis il arrive dans le troisième à la pauvreté volontaire.

Quant à cette pauvreté, dit-il, qui semble être de notre choix,
l'expérience montre clairement
que sans trop user de supercherie
on peut l'observer ou non comme on veut ;
mais sa pratique n'est pas chose louable
puisque la prudence, la connaissance,
l'usage de la politesse et de toute vertu lui sont étrangers.
Certes, c'est à mon avis grande honte
que d'appeler vertu ce qui étouffe toute semence de bien ;
de grands maux naissent
de cette préférence donnée à la vie bestiale sur la vertu
et sur des qualités qui séduisent
de prime abord les esprits généreux
et à qui on trouve d'autant plus de charme
qu'on vaut plus par soi-même.

Dans le quatrième couplet, Giotto dit qu'il ne faut

[2] Dans la bibliothèque Gaddiana faisant partie de la Laurentienne ; M. Rosini l'a réimprimée en en rectifiant le texte.

pas prendre à la lettre l'exemple que nous a donné Jésus-Christ; que sa mission divine le mettait dans des conditions qui ne nous sont pas applicables. Voici enfin le cinquième couplet.

Nous ne le voyons que trop souvent,
tel qui exalte le plus la pauvreté s'en accommode mal,
il s'étudie et travaille sans cesse
à s'en décharger.
S'il est appelé aux honneurs de quelque haut emploi,
il s'y attache fortement comme un loup ravissant
et se contrefait avec art
pour assouvir sa convoitise;
il sait, couvert
de ce manteau imposteur,
faire passer pour un tendre agneau le loup le plus malfaisant.
Aussi telle est sa pernicieuse influence
qu'à moins d'extirper bientôt l'hypocrisie et ses artifices,
il n'est pas un lieu au monde qui n'en soit infecté.
Va, ma chanson, si tu rencontres un de ces cafards,
parais à ses yeux pour le convertir,
et s'il résiste,
sois assez hardie pour le confondre.

Nos lecteurs connaissent sans doute l'ouvrage très-remarquable de M. Rio, intitulée: *De la Poésie chrétienne*, et ayant pour second titre : *Forme de l'Art*, *Peinture.* M. Rio, ainsi que M. le comte de Montalembert s'est chargé de nous l'apprendre, d'abord militaire, puis professeur d'histoire à l'Université, est avant tout un fervent catholique qui, avec le zèle d'un missionnaire, s'est livré depuis à des études spéciales sur la peinture pour découvrir à l'aide des lumières de la foi les mystérieux rapports qui unissent l'art et la religion.

M. Rio a lu comme nous les *Recherches italiennes* de M. de Rumohr, et on peut dire que la majeure partie de son ouvrage, et ce qu'il contient de plus neuf, n'est guère qu'un extrait de l'auteur allemand, mais un

extrait arrangé à son point de vue particulier et dans l'intérêt de ses doctrines. — A la vérité, malgré ses précautions oratoires et ses réticences, il n'a pu nier que la peinture italienne, héritière des inspirations primitives du christianisme déposées par les fidèles des premiers siècles sur les murs des catacombes de Rome, ne se soit éteinte comme une lampe dont l'huile est épuisée, et que ce sont des grecs, des schismatiques qui, au commencement du XIIIe siècle, vinrent ressusciter l'art en Italie en lui apportant d'autres modèles et les fruits d'une longue expérience pratique. Mais aussi M. Rio, qui, je pense, par esprit d'orthodoxie, avait refusé, avec une véritable injustice, à l'école byzantine toute espèce de mérite et méconnu les services réels qu'elle a rendus à l'art chrétien, salue, comme une sorte de délivrance d'un joug odieux, la révolution faite dans la peinture par Giotto ; il la proclame purement catholique et toute au profit des idées religieuses.

Il est curieux de voir comment pour cela il esquive, avec plus d'adresse que de bonne foi, les conséquences que l'on peut tirer de la manière de penser du réformateur de la peinture. Comme ce point a une véritable importance, on nous permettra de transcrire ici une page entière du livre de M. Rio :

« Une des nouvelles de Sacchetti où Giotto figure « comme un personnage amusant et joyeux, très-« fécond en réparties heureuses, jette une grande « lumière sur le caractère personnel de cet artiste. Un « jour qu'il revenait avec ses amis de la fête de San-« Gallo, ils allèrent ensemble à l'église de Saint-Marc « où, à la vue d'un tableau représentant une Sainte-

« Famille, ils lui demandèrent pourquoi on peignait « toujours la Vierge avec cet air mélancolique, usage « qu'il sut très-bien justifier. Toutes réponses dénotent « une intelligence claire et froide, un esprit pénétrant « et observateur qui est loin de dédaigner le positif de « la vie. Son petit poëme contre la pauvreté volontaire « est marqué de la même empreinte ; en sorte qu'en « rapprochant ces particularités des ouvrages mêmes « qui nous restent de lui, on pourra se faire une idée « assez juste du genre de mission que Giotto était « chargé d'accomplir [1]. »

Nous doutons fort qu'on puisse déduire quelque chose de bien clair de ce qui précède et surtout dans le sens de M. Rio.

Les fragments du poëme de Giotto que nous venons de traduire nous indiquent un esprit bien différent de celui que leur suppose cet écrivain, et, quant à l'anecdote rapportée par Sacchetti, on va voir de quelle façon elle a été travestie. Il eût bien mieux valu n'en rien dire du tout. Dans sa soixante-quinzième nouvelle, Sacchetti, Florentin du XIV[e] siècle, nous dit qu'en voyant une représentation de la Sainte-Vierge et de saint Joseph, un des compagnons de Giotto lui demanda pourquoi on peignait toujours saint Joseph (notez bien ceci, saint Joseph et non la Vierge) avec un air mélancolique. Giotto répondit : N'a-t-il pas raison. *Che vede pregna la moglie, e non sa di cui?* Cette réponse fut admirée par ses compagnons qui y trouvèrent beaucoup de philosophie. Quant à nous, nous n'y voyons qu'un mot passablement leste et plus impie que plaisant.

[1] Rio, *De la Poésie chrétienne*, I, p. 64.

Dans l'état très-infime où se trouvaient alors les procédés de l'art, Giotto ne pouvait arriver qu'à copier très-imparfaitement la nature, mais ce qu'il parvint à exécuter, tel qu'il fut, parut cependant à l'imagination toute juvénile et inexpérimentée de ses contemporains, privés d'ailleurs de tout moyen de comparaison, une reproduction presque absolue de la réalité. C'est dans ce sens que Boccace a dit, avec une certaine emphase d'orateur, que la nature ne pouvait rien produire que Giotto ne l'imitât au point de faire illusion, et qu'on prenait ses peintures pour les objets eux-mêmes [1].

Ce naturel qu'on admirait tant dans les œuvres de Giotto, consiste principalement dans la vivacité des mouvements et la chaleur de la composition qui leur donnent un intérêt dont manquaient absolument les peintures beaucoup plus graves et plus sérieuses de ses prédécesseurs.

Giotto occupe une trop grande place dans l'histoire de l'art pour qu'il suffise de s'en tenir à ces observations générales ; il faut les confirmer par l'étude des tableaux qu'on en possède encore. Malheureusement, il n'en existe qu'un seul dont l'authenticité soit prouvée par l'inscription : *Opus magistri Jocti ;* il se compose de cinq panneaux et se trouve dans la chapelle Baroncelli de l'église de *Santa-Croce* de Florence [2].

Quoique endommagé par le temps et écaillé en plu-

[1] *Decam., 6e journée, nouv.* 6.

[2] La première pierre de cette église ne fut posée qu'en 1294 ou 1295. Ainsi, c'est seulement après avoir été à Rome que Giotto a pu peindre à *Santa-Croce*. Voici au reste des indications chronologiques qui peuvent servir à rectifier celles qu'a données Vasari et qui sont évidemment erronées.

sieurs places, comme il n'a été ni nettoyé ni repeint en entier, il permet d'apprécier la manière de ce maître. Le sujet principal est le couronnement de la Vierge; le Christ pose avec ses deux mains la couronne sur la tête de sa mère qui est assise près de lui sur un même trône élevé et d'un dessin gothique. Toute cette composition, le caractère et le costume de Jésus-Christ surtout appartiennent en entier à l'école moderne, et sont vraisemblablement de l'invention de Giotto.

Le type antique ou romano-chrétien des tableaux de Duccio et de Cimabué est rejeté; on y remarque avec surprise les manches de dessus courtes et galonnées données au Christ. Cette pure fantaisie de peinture est peut-être l'exemple le plus ancien que l'on puisse citer de ce goût pour des vêtements bizarres et des modes capricieuses auquel se sont laissé entraîner depuis tant d'artistes des XIVe et XVe siècles.

Né, on le suppose, en 1276, on croit qu'il alla à Florence vers 1288, et qu'il ne dut commencer à peindre de lui-même qu'en 1292.

Il se rendit à Pise vers 1295 ou 1296, et y put voir les sculptures de Jean de Pise; il fut à Rome en 1297 et 1298. Ce n'est qu'ensuite qu'il put aller à Assise. Il travailla à Padoue dans la chapelle des Scrovegni, qui occupait la place des anciennes arènes, où la chapelle de la *Madona dell'arena*, dont l'intérieur est presqu'entièrement couvert des peintures de Giotto. Il y reçut chez lui le Dante, probablement vers 1303, et on suppose que c'est dans la conversation du poëte qu'il puisa l'idée des sujets allégoriques qu'il reproduisit au nombre de quatorze, représentant d'un côté les sept Vertus, et de l'autre les sept Péchés capitaux. On a remarqué qu'il n'a donné aucun caractère de beauté à aucune des vertus, et que, sous ce rapport, il n'avait pas encore atteint le degré de talent où il parvint plus tard. (D'autres disent qu'il se trouvait à Padoue en 1306.)

Vasari est le seul qui fasse mention de son voyage d'Avignon, sur lequel il y a des doutes; au reste, il n'a pu s'y rendre qu'après l'an 1305, puisque le pape Clément V n'y transporta qu'alors le Saint-Siége.

Sur ce point, les innovations de Giotto ne peuvent passer pour des améliorations. Elles sont l'effet d'une indifférence blâmable pour d'anciennes habitudes qui étaient favorables à la dignité des représentations chrétiennes. Ce n'est pas sans porter atteinte au caractère sérieux et solennel de Jésus-Christ et de ses Apôtres qu'on a changé le costume simple et sans recherche qu'on leur donnait depuis les premiers temps du christianisme ; nous avons déjà eu occasion de dire que l'école de Sienne conserva les types primitifs plus d'un siècle après les Florentins. Quant aux peintres de l'Ombrie et particulièrement Raphaël, ils le restituèrent dans toute leur pureté [1].

Giotto était plus dans son élément quand il exécuta les quatre compartiments latéraux de ce tableau et principalement le chœur d'anges dont les mouvements sont si gracieux et si variées, et que Vasari a tant admiré. On y retrouve encore ce manque de respect pour les vieilles traditions. Les anges ne portent plus la tunique des anciens, leur corps est serré dans des habits étroits, et ils tiennent une grande variété d'instruments avec lesquels ils semblent plutôt faire du bruit que de la musique. Quoiqu'on soit maintenant habitué à cette manière un peu sans façon de peindre les anges, on ne peut se dissimuler qu'il n'est possible de représenter des êtres immatériels au moyen des formes humaines qu'autant qu'on exprime leur spiritualité par

[1] Cependant M. Rio regarde comme un mérite négatif de Giotto *la destruction de certains types supérieurs à bien des égards à ce qu'il a substitué lui-même, mais incompatibles avec les belles destinées qui attendaient l'art chrétien moderne.* C'est cette incompatibilité prétendue qui est précisément en question.

les apparences les plus parfaites que suggère la nature; or évidemment ces instruments de musique, loin de contribuer en aucune manière à cette expression, en détruisent plutôt l'effet [1]. Malgré sa réputation, ce tableau ne produit, ni dans son ensemble, ni dans ses détails, la satisfaction qu'on est en droit d'attendre d'un maître que ses successeurs ont, pendant longtemps, préféré à Taddeo Gaddi, à Giottino, à l'Orcagna, à Jean de Melano et à d'autres peintres dont les ouvrages encore existants excitent toujours le plaisir et l'admiration.

Nous devons supposer que Giotto a mieux réussi dans d'autres peintures qui se trouvaient plus en rapport avec la nature de son talent; il paraît qu'il avait trouvé, pour unir ses couleurs, une matière ou une composition moins visqueuse que celle qu'on employait avant lui, ce qui a rendu sa touche plus légère et plus délicate, lui a permis d'établir une transition plus douce entre l'ombre et la lumière, particulièrement dans les draperies, et donne à ses tableaux une teinte claire et rosée bien différente de l'aspect sombre et jaunâtre des productions antérieures.

Si nous passons aux formes de ses personnages, elles paraissent plus imparfaites encore que dans les œuvres de Cimabué et de Duccio. Les têtes des anges

[1] M. le comte de Montalembert regarde le concert du tableau de *Santa-Croce* comme une heureuse innovation qui a fourni de tout temps aux peintres véritablement chrétiens des épisodes délicieux dans leurs plus beaux tableaux. D'après M. Guenebaut, c'est le mosaïste André Tafi, mort en 1294, à l'âge de quatre-vingt-un ans, qui, avant Giotto, donna aux anges des instruments de musique, idée qui a pu être suggérée par un passage de saint Augustin. (*Manuale*, cap. VI, par. 2.)

et de l'enfant Jésus, et quelques autres plus petites dans l'ornement du tableau de Cimabué qui est à *Santa-Maria-Novella* à Florence, révèlent incomparablement plus de finesse et d'intelligence, plus d'intention artistique qu'on n'est porté à en supposer chez un peintre du XIII[e] siècle. On peut en dire autant de Duccio, particulièrement à l'égard des petites figures du revers de son tableau du dôme de Sienne. Ici, au contraire, sur plus de cent personnages jeunes ou vieux, qui composent la cour céleste, on rencontre uniformément la même tête qui, en elle-même, n'a rien d'agréable. Aucun œil n'a son ouverture arrondie, comme dans la nature ; cette ouverture est toujours longue et étroite, formée de deux lignes parallèles rapprochées d'une manière extraordinaire de la racine du nez. Quoique le nez soit en lui-même d'une longueur convenable, il paraît écrasé, et, vu de profil, il n'a pas de saillie suffisante. La mâchoire inférieure est étroite, anguleuse, et le menton proéminent [1]. Nous passons sur les autres formes du corps humain qu'il est plus difficile de décrire, pour arriver aux draperies qui diffèrent beaucoup de celles des maîtres précédents. Ces derniers avaient suivi pour le dessin et l'agencement des vêtements les bons modèles que l'antiquité leur avait transmis, et surent les appliquer avec goût et intelligence à leurs propres compositions. Giotto, qui abandonna entièrement l'imitation des anciens, se trouva tout inexpérimenté quand il eut besoin de dis-

[1] Ces remarques s'appliquent parfaitement à une *incoronazione* gravée planche VIII de l'Atlas de M. Rosini, et donnée comme de l'école de Giotto.

poser convenablement les plis de ses draperies et d'indiquer avec justesse leurs angles et leurs saillies. De plus, l'instinct qui le guidait dans son art et le portait à éviter la brusque opposition des masses de lumière avec les parties sombres, le conduisit à négliger la correction des plis et à leur donner quelque chose d'incertain et d'irrégulier par la manière dont il les éclairait.

Taddeo Gaddi, le principal élève de Giotto, surpassa son maître en ce point; ses draperies sont dessinées plus nettement et leurs plis sont moins lâches.

Après avoir reconnu par l'examen du tableau le plus authentique de Giotto à quels caractères on peut distinguer ses œuvres, il devient facile de retrouver les autres. La sacristie de l'église des Minorites de Florence, ou *Santa-Croce*, contenait une suite de vingt-six petits tableaux [1] peints sur bois, actuellement disséminés en divers lieux [2], qui représentaient les conformités, jadis si célèbres, de saint François d'Assise avec Notre-Seigneur. Il n'existe relativement à ces peintures aucune autorité antérieure à celle de Vasari, mais on ne peut mettre en doute leur authenticité, car elles possèdent tout ce qui distingue la manière de Giotto; sous le rapport de l'invention, elles sont ingénieuses, pleines de mouvement et de variété, mérite qui, joint à la légèreté de l'exécution, a vraisemblablement beaucoup contribué à appeler sur ce

[1] Kuhbeil. *Studien nach alt florentinischen Mustern. Tab. V.-X.* Riepenhausen, *Geschichte der malerie.* 11 *Tab.* 3-8.

[2] Il y en a douze (ou vingt) à l'Académie de Florence, deux au Musée de Berlin; quatre appartiennent à des particuliers.

peintre l'extrême considération dont il a joui parmi ses contemporains. On remarque dans la partie relative à la vie de saint François certains sujets traités d'une manière qui prête à la plaisanterie, tandis que ceux qui sont tirés de l'Evangile ont souvent conservé l'ordonnance primitive [1]. C'est ainsi que la transfiguration est conforme aux anciens modèles et ressemble à la partie supérieure de la célèbre composition de Raphaël, qui lui-même a pu s'inspirer des tableaux de Giotto qu'il a dû connaître [2].

Parmi les autres peintures de Giotto, on peut citer ce qui reste encore de celles qu'il a exécutées sur les murs de la *Madonna incoronata*, à Naples, et qui représentaient les sept sacrements. Sur les mieux conservées, celles de l'ordre et du mariage, le mouvement, le maintien et la relation réciproque des personnages sont rendus avec beaucoup de naturel et de vérité [3]. Ces qualités se retrouvent sur les peintures qu'il a faites à Assise dans l'église de Saint-François; mais il est nécessaire de rectifier à leur sujet ce qu'il

[1] Dans la sacristie de Saint-Pierre de Rome, on conserve des parties d'un tableau d'autel où Giotto s'est surtout rapproché des types anciens; il en est de même d'un tableau demi-circulaire qui se trouve à l'Académie de Florence. Il semble que la vue des grandes mosaïques de Rome l'ait porté à en imiter le style.

[2] On indique une autre transfiguration de la petite chapelle de l'*Arena* (ou de l'*Annuntiata*) de Padoue, où Giotto a tout-à-fait suivi l'ordonnance traditionnelle des anciennes mosaïques.

Raphaël a montré dans ses ouvrages comment un artiste pouvait emprunter à ses devanciers les traits généraux de leurs compositions sans imiter les particularités inhérentes au pays, au temps ou aux personnes.

[3] On en a publié le trait dans l'ouvrage qui a pour titre : *Les peintures de Giotto dans l'église de l'Incoronata à Naples*, par *Stan*. Aloe. Berlin, 1843.

y a d'inexact dans les indications données par Ghiberti et Vasari. C'est à quoi M. de Rumohr est parvenu; il a reconnu qu'on ne devait lui attribuer que les peintures de la voûte en forme de croix qui est au-dessus du tombeau de saint François [1], mais que celles de la nef de l'église supérieure d'Assise, au nombre de vingt-huit, ne pouvaient lui appartenir. Malgré leur composition animée et le pathétique de certains détails, elles n'offrent aucun des caractères propres aux œuvres authentiques de Giotto, et de plus ont des défauts de proportion qu'on ne peut mettre sur son compte; ainsi beaucoup de personnages ont près de treize têtes de hauteur et joignent à cela des bras si courts qu'on les compare assez pittoresquement à des bras de kanguroo, *Canguruarmchen*. Les costumes et quelques détails d'architecture qui rappellent celle de de Bruneleschi, indiquent avec certitude une époque postérieure à notre peintre. On reconnaît sur plusieurs de ces fresques la main de Spinello di Luca d'Arezzo [2], mort vers l'an 1400. On présume qu'il les

[1] C'est dans les représentations allégoriques de l'église inférieure d'Assise que se montre surtout l'invention, l'habileté et la maturité du génie de Giotto. Elles sont gravées au trait par Fea dans l'ouvrage intitulé : *Descrizione della basilica di S. Francesco d'Assisi*.

[2] Vasari dit qu'il avait soixante-dix-sept ans au plus en 1400, et qu'il vécut quatre-vingt-douze ans. Son traducteur le fait naître en 1308, et mourir avec le siècle. M. Kugler dit qu'il décéda après 1408.

Le docteur Waagen attribue à Spinello le tableau du musée du Louvre qui porte le n° 1,009. C'est une frise ou predella représentant quatre petits sujets tirés de la Passion de Jésus-Christ et de l'histoire de saint Jean-Baptiste et d'Hérode et peints dans le style des miniatures du XIIIe siècle. Le livret donne ce tableau à Taddeo Gaddi, mais on ne lui trouve pas assez de finesse pour être de ce maître, qui fut le meilleur élève de Giotto; on doit cependant le regarder comme un des bons ouvrages de Spinello, dont la manière était rude, mais très-dramatique.

a exécutées avec l'aide de son fils ou de son élève Parri di Spinello, qui vivait encore en 1425. C'est sur ces peintures dont le sujet est la vie de saint François, que Vasari a particulièrement admiré un homme qui se baisse pour se désaltérer et dont les moindres mouvements sont, dit-il, si expressifs qu'on le croirait vivant. Lanzi, qui, suivant son usage, renchérit encore sur Vasari, dit que parmi les choses les plus frappantes de cette composition historique, on remarque un homme qui souffre de la soif, et que le pinceau créateur de Raphaël pourrait à peine ajouter quelque chose à l'expression de cette figure. Enfin Emeric David appelle ces peintures des chefs-d'œuvre de noblesse et de naïveté. Notez que tous ces éloges s'appliquaient à Giotto; ce que c'est que d'être parvenu. M. Rosini, pour conserver ces peintures à Giotto, invoque le témoignage de Seroux d'Agincourt, qui n'a pas mis en doute qu'elles lui appartinssent, et celui de tous ceux qui ont suivi l'opinion commune. Jamais, dit-il, Spinello et Parri dans les ouvrages qu'on en connaît n'ont atteint le degré de sublime simplicité qui brille sur le visage de sainte Claire, qui accourt avec ses compagnes pour baiser les mains de saint François pendant ses funérailles, et l'expression de l'homme qui se désaltère; ce sont, dit-il, des miracles de l'art. Cependant M. Rosini a dit, en parlant d'une fresque de Spinello du Campo Santo de Pise, *in tutto questo quadro manca la correzione del disegno, ma l'espressione non puo esser piu felice tanto nei volti che nelle mosse dei dei combattenti.* Vasari a fait d'ailleurs dans la vie de Spinello d'Arezzo un grand éloge de cet artiste dont il énumère les nombreux ouvrages; il dit

qu'il savait donner à ses saints, et surtout à ses vierges, je ne sais quoi de gracieux et de divin qui subjuguait et inspirait un sentiment de vénération profonde; il ajoute qu'il égala Giotto comme dessinateur et le surpassa comme coloriste; qu'au Campo Santo de Pise [1], il parvint à rendre d'une manière surprenante, pour le temps, l'expression des passions [2].

Le musée du Louvre possède sous le nº 1,031 un tableau représentant saint François d'Assise recevant les stigmates; cette figure est de grandeur naturelle; au-dessous, dans une predella, il y a trois sujets tirés de la légende de saint François et qui sont d'une meilleure exécution. M. Waagen dit que ce tableau est trop grossièrement peint pour être de Giotto auquel le livret l'attribue; ce n'est suivant lui qu'une faible copie faite par l'un des écoliers de ce maître. Emeric David en jugeait autrement; il fait un très-grand éloge de cette peinture qu'il croit être la même que Giotto fit vers l'an 1295 ou 1296 pour les Franciscains de Pise, et dont Vasari a fait mention comme ayant été

1 On a attribué jusqu'ici à Giotto les fresques du Campo Santo, qui représentent l'histoire de Job. Mais dans ces derniers temps M. E. Forster a pensé, avec beaucoup de vraisemblance, qu'elles étaient d'un certain Francesco de Volterre, qui les exécuta de 1370 à 1372. Ces peintures, qui sont actuellement dans un très-mauvais état de conservation, et ont été restaurées plusieurs fois, ressemblent aux œuvres de Giotto et ont de la grandeur, du mouvement, et sont pleines d'expression.

2 On doit s'étonner que le traducteur de Vasari, au lieu de se livrer, comme il le fait le plus souvent, à de vagues déclamations, n'ait pas profité des recherches de M. de Rumohr pour restituer à Spinello les fresques d'Assise, ou du moins pour discuter ce point de l'histoire de la peinture. Le tome II des *Italienische Forschungen* est de 1827, et la traduction de Vasari de 1841.

l'occasion qui engagea les Pisans à charger notre artiste de peindre, au Campo Santo qui venait d'être terminé, les grandes fresques représentant les misères de Job, que les injures du temps ont malheureusement tant dégradées.

Dans ce conflit d'opinions divergentes, celle de M. Waagen nous paraît avoir le plus de poids. Emeric David n'a visité l'Italie que dans sa jeunesse, et avant d'y avoir été préparé par des études suffisantes.

MUSÉE DU LOUVRE. N° 1,274.

La Vierge, l'enfant Jésus et quelques anges jouant de divers instruments.

Le livret indique comme auteur de ce tableau Vanni (Furino) de Pise. Il se nommait Turino, ainsi que le prouve l'inscription TVRINVS VANNVS DE PISIS ME PINXIT. Ce maître, qui vivait vers 1343, et que Morrona a fait connaître, n'était qu'un imitateur froid et sans esprit de Giotto. Lanzi le nomme Tureno di Vanni.

CHAPITRE VII.

DE LA PEINTURE EN ITALIE APRÈS GIOTTO PENDANT LE XIVe SIÈCLE.

L'influence de Giotto sur son siècle fut immense; ses voyages dans presque toutes les parties de l'Italie répandirent partout sa manière; un grand nombre de peintres dits *Giotteschi* se contentèrent de l'imiter, mais quelques-uns perfectionnèrent ce qu'il avait de bon, corrigèrent ses défauts et parvinrent à le surpasser de beaucoup. Nous nous bornerons à signaler les plus remarquables.

TADDEO GADDI.

Taddeo Gaddi, fils de Gaddo Gaddi, né à Florence vers l'an 1350, n'est pas mort en 1350 comme le dit Vasari, ni en 1352, comme l'indique d'après Lanzi le livret du Louvre; il existait encore le 20 août 1366.

Il fut, comme nous l'avons déjà dit, le principal élève de Giotto, mais il l'emporta de beaucoup sur son maître par la profondeur du sentiment, la pureté de l'ordonnance, la grâce des mouvements, la délicatesse et le fini de l'exécution. Il améliora le dessin des têtes; les nez ont plus de saillie, les yeux sont moins rapprochés, le contour de la mandibule inférieure plus agréablement arrondi; il donna aux draperies une meilleure disposition, et se distingua particulièrement par son talent à rendre les grâces féminines.

Nous venons de voir que le tableau du Louvre qui lui est attribué ne lui appartient pas, mais on trouve à Paris, à la bibliothèque de l'Arsenal (*Manuscripta theologica, n° 384*) des dessins à la plume et coloriés

entièrement dans la manière de ce maître. Ce manuscrit florentin, qui contenait un traité intitulé : *Speculum salvationis*, fut terminé en 1324. L'écriture et les figures qu'il renferme, au nombre de cent soixante, appartiennent à la première moitié du XIV[e] siècle ; ces dernières sont très-remarquables par la simplicité et la noblesse de la composition, la grâce des motifs, le bon mouvement des mains et des pieds, l'expression fine et individuelle des visages. Les proportions sont parfois un peu courtes [1].

[1] On peut voir à la page 16 du tome II de l'*Histoire de la peinture italienne* de Jean Rosini, une madone peinte dans une chapelle du Campo Santo, de Pise. Les traits sont fort agréables ; elle est d'un très-bon style et supérieure à ce qu'on attend d'un disciple de Giotto. Une autre composition, simple et gracieuse, de Taddeo Gaddi, est une naissance de la Vierge dans la sacristie de *Santa-Croce* de Florence. Les mouvements et les attitudes sont ce qu'on peut désirer de mieux pour ce sujet (Planche XVII, de l'Atlas de Rosini). D'autres peintures exécutées par Taddeo Gaddi sur les murailles de la chapelle Baroncelli, à *Santa-Croce* de Florence, et ayant pour sujet la vie de la Vierge, ont été gravées par Lasinio, planche XIV-XVII de sa collection des anciens artistes florentins. Mais ce qu'il a fait de plus important, ce sont les fresques des pères dominicains de *Santa-Maria-Novella* de Florence, autrement dit *il Capellone* des Espagnols. Cette chapelle, bâtie par un riche citoyen de Florence, Mico Guidalotti, en l'honneur de la fête du Saint-Sacrement, a été commencée en 1322 ; les peintures n'étaient pas terminées en 1355. On n'a pas de certitude absolue sur les auteurs des fresques dont elle est ornée. On s'accorde cependant à attribuer à Taddeo Gaddi celle qui est relative au triomphe de Thomas d'Aquin ; il est moins sûr que le reste soit du Siennois Simone di Martino.

Dans cet ouvrage, qu'on doit regarder comme un des plus considérables qu'ait exécutés la peinture italienne depuis Giotto, on citera surtout la fresque contenant une composition allégorique pleine de la subtilité et de la recherche qui caractérisent la science de ce temps, ayant pour objet de montrer ce que l'Eglise catholique doit à l'autorité de saint Thomas d'Aquin. On n'y voit guères que des figures isolées et assises, telles que les Pères de l'Eglise, les Vertus représentées par des anges, les Sciences sacrées et profanes ayant chacune assis au-dessous d'elles le personnage qui y excellait le plus ; la plupart ont beaucoup de noblesse et de simplicité. S'il n'a pas joint au même degré la vérité et l'expression de Giotto, son maître, il eut le mérite d'avoir agrandi sa manière. (Voyez la planche XIII du même Atlas.)

TOMMASO OU MASO DIT LE GIOTTINO.

Né en 1324, mort en 1356 et non en 1343, comme l'indique le tableau chronologique publié par M. le comte de Montalembert, ce peintre, inférieur par la grâce à Taddeo Gaddi, l'emportait sur lui par le dessin et le mouvement des figures, par l'heureuse disposition des masses, par l'expression pleine de dignité et le caractère pieux et élevé qu'il donnait à ses personnages. Sous ce rapport, il a été le précurseur de Masaccio [1]. M. de Rumohr a cru reconnaître que le tableau conservé dans l'église de Saint-Romeo de Florence, qui représente sur un fond d'or le Christ mort entouré de Marie, de Nicodème et d'autres personnages, et que Vasari vante comme le chef-d'œuvre de Giottino, très-étonnant, dit-il, par la manière frappante avec laquelle le peintre a rendu tous les effets de la douleur et de la désolation sans altérer en rien la beauté de ses figures, n'est pas de Giottino, mais de Piero Chelini, artiste qui travaillait près d'un siècle plus tard, en 1444. Ce dernier est surtout connu par une belle fresque peinte au Bigallo à Florence. Nous devons cependant ajouter que la bonne opinion que M. de Rumohr s'est formée de Chelini, n'est pas partagée par les autres historiens de l'art, qui regardent ce peintre comme un artiste médiocre.

[2] Voyez à la page 132 du tome II de l'*Histoire de la peinture*, de M. Rosini, la gravure d'un tableau de la galerie de l'Académie de Florence, qui représente une apparition de la Vierge à saint Bernard.

GIOVANNI DA MELANO.

Il fut élève ou compagnon de Taddeo Gaddi, qui lui confia en mourant l'instruction de ses enfants; il approcha beaucoup de la grâce, du maintien et de la beauté de caractère des personnages peints par ce dernier; mais dans certains tableaux d'un fini extraordinaire, il s'est élevé, dit M. de Rumohr, par le charme de la manière, la délicatesse de l'exécution et le perfectionnement ou le modelé de la forme, bien au-dessus de ses contemporains qui, soit par préjugé pour Giotto, soit par suite de la direction presque mécanique de leurs travaux, ne surent ni l'apprécier ni l'imiter [1].

Vasari, qui fait mention de cet artiste dans la Vie de Taddeo Gaddi, le qualifie de *Milanese;* on ne sait s'il était effectivement de Milan, ou si son père s'appelait *Melano.* Ce point n'est intéressant que parce qu'on a dit que ses qualités tenaient aux relations qu'il a pu contracter en Lombardie avec des peintres flamands; nous verrons, quand nous nous occuperons de l'école flamande, qu'on n'en possède aucun tableau antérieur à ceux des frères Van Eyck, c'est-à-dire aux premières années du xve siècle. Ce qu'on en connaît de plus ancien se réduit à des miniatures de manuscrits. Il est difficile d'après cela d'attribuer à une influence étran-

[1] M. de Rumohr a surtout en vue un petit tableau de l'Académie des beaux-arts de Florence, portant pour signature *Jo. Giovanni da Melano,* 1365; il est gravé page 112 du tome II de l'ouvrage de Rosini. C'est une Piété qui est peut-être exécutée avec une grande finesse; mais si la douleur exprimée sur les figures est vraie, elle est loin d'être noble.

gère l'agrément qui se fait remarquer dans les productions de Jean de Melano. Ce qu'il a exécuté à Assise, sur la voûte de la croisée de la nef, à droite du Saint-Tombeau, dans l'église inférieure de Saint-François, est empreint, dit-on, d'un sentiment si délicat, d'un caractère à la fois si élevé et si pieux, qu'on n'hésite pas à regarder ce maître comme un des précurseurs de l'école ombrienne, qu'il aurait éclairée d'avance, et dont l'influence, au moins médiate, se serait fait ressentir jusqu'à Raphaël lui-même.

ORCAGNA.

Ce grand artiste à la fois peintre, architecte, sculpteur [1] et poëte, et qui fut, dit M. Rio, le Michel-Ange de son siècle, s'appelait Andrea di Cione (*Andreas Cionis de Florentia*). Il est plus connu sous les noms d'Orcagna ou Orgagna, qui ne sont que des abréviations de son véritable surnom qui était *Arcagnolo* [2].

Il paraît s'être formé de lui-même et non dans les deux écoles de peinture alors existantes à Florence, celle de Giotto et celle de Buffalmaco qui succéda à Taffi.

[1] Son père Cione était sculpteur. Il est né à Florence au plus tard en 1310, dit M. Rosini; en 1320, suivant le livret du Musée; en 1329, selon d'autres. Les uns placent la date de sa mort en 1375, d'autres en 1389. Le dernier renseignement qu'on ait sur son compte, c'est qu'en 1360 il fut appelé à Orviète pour diriger l'exécution des mosaïques.

[2] L'école des beaux-arts de Paris possède les plâtres de trois bas-reliefs d'Orcagna ; ils sont tirés de l'église d'Or San Michel de Florence, et ils représentent des scènes de la vie et de la mort de la Sainte-Vierge.

Il sut particulièrement s'inspirer des poèmes du Dante, et ses grandes compositions exécutées d'abord à Pise, dans le Campo Santo, puis à Florence, dans l'église de Santa-Maria-Novella, dans la chapelle de Strozzi et dans l'église de Santa-Croce, sont une sorte de traduction pittoresque des idées nouvelles que le génie du poète florentin avait rendues si populaires.

La fécondité de l'invention est surtout ce qui le distingue ; il eut aussi le mérite d'avoir donné un des premiers un caractère aux têtes de ses personnages, et peut être regardé en cela comme le précurseur de Jean de Fiesole [1].

Une des compositions les plus admirées d'Orcagna est le Triomphe de la mort du Campo Santo de Pise [2]. Ce qu'elle a de mieux, c'est la pensée, la vie, qui animent certaines scènes dont les unes sont fort gra-

[1] Il y a, dit M. Rio, en parlant du tableau d'autel daté de 1357 de la chapelle Strozzi, il y a, parmi les élus, des figures de femmes d'une beauté si céleste, l'avant-goût de la béatitude éternelle est si bien exprimé sur leurs visages, qu'on serait tenté de croire que l'école ombrienne en a dérobé secrètement quelques uns de ses types.

[2] Les constructions de ce monument célèbre, qui occupe un espace de 400 pieds de long sur 118 de large, ont été exécutées dans le cours du XIII[e] siècle par Jean de Pise, fils du célèbre Nicolas de Pise. Au côté Est, il y a une grande chapelle qui a été peinte au commencement du XIV[e] siècle, mais dont il ne reste plus rien. Ce qui se voit de plus ancien dans les fresques du Campo Santo sont celles qui se trouvent sur le mur de l'Est, à droite de cette chapelle. Elles représentent la Passion, la Résurrection, l'Apparition de Jésus-Christ aux disciples, et l'Ascension ; elles ont été faites avant le milieu du XIV[e] siècle. On les donne à un certain Buonamico Buffalmaco dont l'existence est douteuse, et dont l'histoire racontée par Vasari ne repose que sur des contes facétieux.

On attribuait à ce même Buffalmaco les fresques de la paroi du Nord, qui ont pour sujet les histoires de la Genèse, jusqu'au déluge.

cieuses et d'autres bizarres et expressives. Cette fresque produit un grand effet sur le spectateur, cependant le coloris en est mauvais; il n'y a aucun emploi du clair obscur, la perspective aérienne y est inconnue, la linéaire à peine observée; les contours par leur dureté indiquent plutôt le sculpteur que le peintre; le dessin des figures nues comme celui des amours et des âmes que se disputent les anges et les démons, est très-incorrect.

Ordinairement André se faisait aider dans ses ouvrages par son frère Bernard, qui se contentait de mettre en couleur ses dessins, mais péchait par l'exécution et lui était bien inférieur.

Deux tableaux sont attribués à Orcagna dans le Musée du Louvre, l'un, sous le n° 1,134, représente plusieurs scènes relatives à la naissance de la Vierge; l'autre, portant le n° 1,352, a pour titre : *Mort d'un religieux*. On dit que ce petit tableau a pour sujet les obsèques de saint Bernard, et qu'il provient de la cathédrale de Pise. Le docteur Waagen, qui a passé en

On les donne actuellement à un Pietro, fils de Puccio d'Orviète, peintre à la fois digne et naïf, remarquable pour sa couleur harmonieuse, qui les aurait exécutées dans les dix dernières années du XIVe siècle. Le même Pietro a peint un Couronnement de la Vierge sur la porte d'une chapelle qui donne sur ce même côté. Les grandes fresques du Nord qui font suite aux précédentes, et ont pour sujet le Triomphe de la mort, le Jugement dernier et l'Enfer, ont longtemps été attribuées à Orcagna. M. E. Forster (*Beitrage*, p. 109) doute qu'elles soient de ce maître; il oppose la hardiesse et la rudesse de leur exécution avec la grâce et le fini de la peinture du tableau d'autel de la chapelle Strozzi à Santa-Maria-Novella, représentant le Christ sur un trône entouré de saints, signé du nom d'Orcagna; il se pourrait qu'elles appartinssent à des époques différentes de la vie de cet artiste. Des sujets analogues à ceux du Campo Santo sont représentés d'ailleurs sur les murs de cette chapelle.

revue tous les tableaux du Louvre, ne dit, je ne sais pourquoi, rien de ceux-ci.

Nous donnons sous le n° 82 de la planche xxv, une miniature appartenant à un manuscrit des Décrétales du pape Grégoire IX [1], très-probablement exécutée en Italie; les carnations sont fraîches et rosées, les couleurs vives; le dessin a une ressemblance assez grande avec celui du dernier tableau que nous venons de citer. Cette miniature représente le pape Grégoire IX remettant à un moine, chargé probablement de professer le droit, l'ouvrage qu'il a compilé (pour nous servir des expressions de l'époque) vers l'année 1234. Les poses sont naturelles et l'attention des spectateurs est bien exprimée; les têtes ont un beau caractère.

SIMONE DI MARTINO ET LIPPO DI MEMMO DE SIENNE.

Le premier de ces deux peintres, mort en 1344 à soixante ans, que Ghiberti ne désigne que sous le nom de maestro Simone, est connu depuis Vasari sous

[1] *Liber Decretalium cum glossis*, manuscrit sur vélin, n° 357, de la bibliothèque de la ville d'Amiens, provenant de Corbie. Le texte à deux colonnes occupant le milieu de la page est entouré sur les marges d'amples gloses et commentaires écrits par diverses mains, et dont plusieurs ont été ajoutés très-postérieurement. Ce manuscrit devait avoir cinq miniatures au commencement de chacun des livres des Décrétales; deux ont été entièrement emportées, sans aucun ménagement pour le volume qu'on a ainsi mutilé d'une manière barbare. Des trois qui restent, celle que nous publions est à la tête du premier livre commençant ainsi : *Gregorius Episcopus servus servorum Dei dilectis filiis doctoribus et scolaribus universis Bononie commorantibus*. Elle est la meilleure; les autres rappellent plutôt le style du XIII[e] siècle que celui du XIV[e].

la fausse dénomination de Simon Memmi [1]. Cela tient à ce que notre biographe aura mal lu l'inscription d'un tableau de l'année 1332 ou 1333, actuellement conservé dans la galerie de Florence, et qui a été fait en commun par Simone di Martino et Lippo di Memmo, son compatriote, son disciple, et, à ce qu'on présume aussi, son beau-frère. Cet artiste fut l'un des meilleurs de l'école de Sienne qui, comme nous l'avons déjà dit, reste toujours indépendante de celle de Florence. Il fut le contemporain et l'émule de Giotto, sans avoir été son élève; il s'en distingua par l'ordonnance de ses

[1] Entre Duccio de Sienne et Simon Memmi, il faut mentionner Ugolino da Siena (VASARI, *Trad.* t. I, p. 262), mort avancé en âge en 1339, et qui paraît former un terme moyen entre la manière de Duccio et celle plus douce et plus agréable de Simon Memmi. Il existe en Angleterre, chez M. Young Ottley, la plus grande partie du tableau d'autel de Santa-Croce de Florence, mentionné par Vasari. Il se composait, suivant l'habitude du XIV[e] siècle, d'un nombre de petits tableaux réunis dans un encadrement gothique; le principal représente la Vierge et l'Enfant; six autres ne contiennent que des demi-figures de saints (il y en avait plusieurs suites); il s'y trouve encore des morceaux de la *predella*, sur lesquels des sujets de la Passion sont traités avec un sentiment réel de beauté et une grande vérité de motifs. Dans quelques parties le style byzantin domine encore, surtout dans les saints du sexe masculin. Les têtes sont d'une forme allongée, les yeux bien dessinés et très-ouverts; les nez longs et courbés à la pointe; la bouche d'un dessin fin, le corps allongé, les bras secs, les doigts longs et maigres; les plis des vêtements sont d'un excellent motif et les draperies traitées avec délicatesse. Au contraire, les formes des anges comme celles des figures de la predella ont plus de plénitude; leurs mouvements sont plus libres et l'artiste s'y rapproche de la manière de Simon Memmi; il n'emploie plus ce moyen d'union (*Bindmittel*) visqueux et sombre des byzantins, mais cette peinture à la détrempe claire et légère de Giotto, où entrait le jaune d'œuf et la colle de parchemin avec un emploi intermédiaire de terre verte; le fond est entièrement doré. On lit sur la predella : *Ugolinus de Senis me pinxit*. (WAAGEN, t. I, p. 393.) Ce peintre serait-il le même que l'Ugolino Vieri, orfèvre de Sienne, qui peignit les sujets émaillés du beau reliquaire d'Orviète, et qu'un autre Ugolino di Prete Ilario qui a exécuté des fresques dans le dôme d'Orviète?

compositions, par une exécution plus sèche, mais moins large et moins légère ; le dessin de ses têtes en diffère aussi beaucoup, en ce qu'il donne à la figure plus de plénitude ; les joues sont plus rondes, le nez très-allongé, et quoique les paupières soient le plus souvent presque fermées, leur contour est arrondi. Ces caractères manquent, il est vrai, sur plusieurs peintures attribuées à Simon par Vasari ; mais il est probable qu'elles appartiennent à d'autres peintres dont le nom s'est perdu. Telle est celle du Chapitre des Espagnols du couvent de *Santa-Maria-Novella* de Florence (dans la chapelle Guidalotti). C'est une vaste fresque représentant l'église militante et l'église triomphante par les œuvres de saint Dominique et de saint Thomas d'Aquin ; le combat de leurs compagnons contre les hérétiques est figuré sous l'emblème de loups et de chiens [1].

Cette bizarre composition dont Ghiberti ne fait pas mention est d'ailleurs une œuvre de beaucoup de mérite et pleine d'invention, quoiqu'elle pèche par la perspective ; elle paraît postérieure à l'époque où vivait Simon. M. de Rumohr croit reconnaître la même main sur des sujets tirés de la vie de la Vierge, peints à fresque sur le mur de gauche de la sacristie de l'église de Santa-Croce de Florence que Vasari donne à Taddeo.

M. Rosini (t. II, p. 98) oppose à cette assertion de M. de Rumohr le témoignage des écrivains et des

[1] Voyez la planche XV de l'Atlas de M. Rosini. On y voit, pour représenter l'Eglise universelle, l'extérieur de Santa-Maria del Fiore, comme Arnolfo di Lapo l'avait imaginée dans son premier dessin ; c'est sans fondement qu'on a cru y trouver le portrait de la belle Laure.

mémoires manuscrits du couvent de Santa-Maria-Novella, qui s'accordent pour l'attribuer à Memmi. M. Rosini dit ailleurs que cette fresque est bien supérieure à celles que Memmi a exécutées au Campo Santo de Pise, et où il se montre imitateur de Giotto [1].

Simone di Martino, en s'occupant de scènes contemporaines, en retraçant les légendes des Franciscains alors si pleines d'actualité, et pour lesquelles les vieux modèles ne pouvaient servir, contribua à dégager l'école siennoise des liens de l'école grecque qu'elle conserva du reste plus longtemps que les autres. Ce peintre est surtout célèbre par la mention qu'en a faite plusieurs fois Pétrarque pour avoir exécuté en 1336 ou 1338 à Avignon où il mourut, dit-on [2], son portrait et surtout celui de Laure, la dame de ses pensées.

Le tableau du Musée du Louvre qui porte le n° 115, représentant le Couronnement de la Vierge, attribué à Simon par le livret, paraît à M. Waagen un assez bon ouvrage de l'école siennoise, mais il ne le trouve pas

[1] On lui a attribué les trois fresques de l'histoire de saint Ranier qui occupent la partie supérieure du mur; mais M. Forster croit que c'est à tort, et qu'elles sont l'œuvre d'un artiste d'un moindre talent, assez bon praticien d'ailleurs, qui les peignit entre 1360 et 1370.

Les trois fresques inférieures, qui ont également pour sujet l'histoire de saint Ranier, ont été faites dans l'année 1386 par Antonio Veneziano, qui l'emportait par le sentiment de la beauté et du rendu des formes sur l'auteur des fresques précédentes.

[2] On conserve à la Bibliothèque ambrosienne de Milan le Virgile de Pétrarque orné de miniatures par Simon Memmi; l'une d'elles représentant Virgile composant ses vers est gravée sur la planche XVI de l'Atlas de Rosini. On voit que le dessinateur s'est inspiré des souvenirs de l'antiquité romaine. La Bibliothèque royale de Paris possède une Bible à images ornées de miniatures qu'il a probablement faites pendant son séjour à Avignon. (WAAGEN, t. III, p. 317.)

digne de ce maître; il n'a pas d'ailleurs la couleur de ses autres tableaux.

Comme on l'a vu, on conteste actuellement l'attribution des principaux ouvrages donnés à Simone di Martino. Le tableau le plus authentique de ce maître a été découvert depuis peu à Sienne par M. E. Forster, et il est signé ; il est formé d'un panneau central représentant la Vierge avec l'Enfant et de panneaux latéraux renfermant beaucoup de figures de prophètes et de saints. Par son caractère de sainteté, la noblesse, la dignité, le calme des personnages, la beauté idéale de leurs traits, cet ouvrage l'emporte de beaucoup sur ceux des artistes de Florence. Le dessin est sûr, mais non sans défaut. Quant au modelé, il n'en est pas question ; les lumières et les ombres sont séparées d'une façon distincte, ce qui suffit pour l'expression. Ce qu'il y a de sentiment intime et vrai dans ce tableau, l'espèce de voile vaporeux qui recouvre le visage de ces saints plongés dans une extase mystique, produit sur le spectateur une émotion irrésistible, et lui fait comprendre la pieuse disposition de l'âme de l'artiste, qui, capable d'atteindre à la plus haute perfection, est arrêté dans sa marche par le défaut d'expérience et de liberté d'un art encore dans l'enfance. L'exécution est d'une grande délicatesse et les carnations sont terminées avec tant de soin, qu'on dirait une peinture en émail.

AMBRUOGIO ET PIETRO DI LORENZO OU DI LORENZETTO [1].

Ces peintres siennois étaient frères, selon toutes les apparences; leurs ouvrages ont une grande ressemblance; mais on ne connaît du second, dont Ghiberti ne fait pas mention, qu'un seul tableau authentique portant la date de 1342; il est dans la sacristie du dôme de Sienne. Le panneau principal représente l'appartement d'une accouchée et les circonstances touchantes et naïves qui ont trait à ce sujet[2].

Ambroise fut un artiste très-remarquable. Ses peintures des années 1337 et 1338, en partie bien conservées à Sienne dans le palais public et qui parurent merveilleuses à Ghiberti, sont pleines de vie et d'expression; elles représentent d'après nature les scènes animées des places publiques et des cités en opposition avec celles des campagnes. C'était une chose toute nouvelle; jusque-là les peintres s'étaient bornés à indiquer les villes et les paysages par des signes de convention, plutôt qu'ils ne s'étaient attachés à en reproduire véritablement l'aspect. Dans des sujets allégoriques, on retrouve quelques figures qui doivent avoir été copiées sur des miniatures de manuscrits beaucoup plus anciens où se trouvaient conservées les personnifications de l'époque romaine, ou sur les sarcophages antiques. Mais dans les Vies des pères du

[1] En latin *Ambrosius Laurentii de Senis* et *Petrus Laurentii*. Ambrogio Lorenzetti et Pietro di Laurati, suivant Vasari, étaient fils d'un peintre de Sienne appelé Lorenzo.

[2] Il ne faut pas confondre ce peintre avec un Lorenzo di Pietro d'un mérite bien inférieur, qui vivait au XVe siècle.

désert que les deux frères peignaient en commun au Campo Santo de Pise, ils s'éloignèrent peu des modèles byzantins. C'est, dit M. Rio, un chef-d'œuvre de grâce et de simplicité naïve, quoiqu'il reconnaisse les emprunts faits aux traditions grecques [1].

BARNA.

Ce peintre siennois, mort en 1388, est nommé Berna par Vasari [2]. Ses peintures, qui existent encore sur les murs d'une église de San-Gimignano, petite ville située entre Florence et Sienne, prouvent que pendant le XIVe siècle l'école siennoise s'est occupée de compositions très-variées empruntées aux scènes ordinaires de la vie, sans cesser de conserver pour les principaux personnages la tradition des types anciens, avec leur maigreur et leur longueur exagérée, caractère qui sépare surtout cette école de la florentine.

Ces remarques ont leur importance, car ce qu'il y a de plus épuré dans la tendance des peintres de Sienne, perfectionné dans le XVe siècle par leurs efforts successifs, produisit ce que M. de Rumohr a, le premier

[1] Dans les descriptions du Campo Santo, on ne fait mention que de Pietro Laurati comme y ayant peint la vie des pères du désert. On trouve dans cette fresque nombre de compositions distinctes, ayant du naturel et de la simplicité, mais elles n'ont pas le style élevé des peintures byzantines; elles semblent toutes sur le même plan sans aucune perspective et sans clair obscur; rien n'est vrai dans les paysages, et l'ensemble ne produit pas un effet satisfaisant; l'artiste paraît avoir cherché à imiter Giotto. La galerie royale de Florence contient une répétition de la fresque du Campo Santo, qui paraît bien supérieure à l'original par la finesse des figures et leur expression. (Voyez planche XVII de l'Atlas de Rosini.)

[2] Berna paraît un diminutif de Bernardo.

peut-être, appelé l'école ombrienne, dont le Pérugin et Raphael furent la plus haute expression.

Le Musée du Louvre contient, sous le numéro 1,349, un petit tableau représentant un calvaire sur un fond d'or, dont on ne désigne pas l'auteur. C'est une riche composition pleine de motifs touchants que M. Vaagen a reconnue de prime abord pour être de Barna.

PLANCHE 26.

Pour donner une idée de la manière dont on exécutait à cette époque le sujet le plus fréquemment représenté, nous avons fait dessiner une madone peinte par quelque maître de l'école de Sienne probablement au commencement du xive siècle.

Elle rappelle par son ensemble et son ordonnance les célèbres madones de Guido de Sienne et de Cimabué. Cependant on y remarque plus de finesse dans l'exécution, plus de correction dans le dessin, des détails mieux soignés et rendus avec une vérité qui fait connaître qu'on a pris la nature pour modèle. La petite figure de donateur qui, quoique placée sur le premier plan, n'offre aucune proportion avec les personnes divines auxquelles il adresse sa prière, est évidemment un portrait et prouve qu'à l'exemple de Giotto, les peintres s'étaient efforcés de rendre la ressemblance individuelle.

La figure de la Vierge est à la fois grave et douce; ses yeux ne sont plus effarés comme sur les madones byzantines; ils sont plutôt allongés qu'arrondis, sans cependant tomber dans l'excès où donne à cet égard Giotto dans le tableau du Couronnement de la Vierge

de l'église de Sainte-Croix de Florence, et surtout Puccio Capanna, l'un de ses principaux élèves [1].

Sur notre tableau, le petit Jésus n'est pas un avorton comme l'étaient ordinairement ceux qu'ont représentés les artistes byzantins. C'est un bel enfant arrivé à l'âge où les formes du corps et l'intelligence ont atteint un heureux développement. Une pensée toute religieuse domine cette peinture où la tradition du costume grec est conservée pour les images de la Vierge et de son Fils, mais où s'aperçoivent les progrès réels que l'art a faits depuis que, livré à ses inspirations, il abandonna une imitation.

Ce tableau peint à la détrempe où à l'eau d'œuf, comme l'étaient tous ceux de ce temps, a été préparé comme on le faisait alors. Sur une planche bien polie, on collait une toile qui était elle-même recouverte d'un enduit de plâtre très-fin lissé soigneusement. On étendait ensuite sur le plâtre une ou plusieurs couches d'or qui formaient le fond ou le champ sur lequel il fallait peindre. Le fond d'or est de plus empreint d'ornements en creux, espèce de gaufrure qui forme les auréoles des personnages et la bordure qui entoure la composition.

[1] Voyez dans les planches de d'Agincourt la figure de la madone de l'Incoronazione et un tableau de Puccio Capanna. Pl. CXVII.

CHAPITRE VIII.

ÉCOLES ITALIENNES PENDANT LE QUINZIÈME SIÈCLE.

Au commencement du xv[e] siècle, il n'y avait en Italie que deux écoles principales qui suivaient chacune une direction différente. Celle de Florence, tout-à-fait asservie à Giotto, c'est-à-dire ayant rejeté comme lui les anciens modèles [1], et se livrant à l'observation exclusive de la nature [2] et des scènes ordinaires de la vie, mais sans science anatomique, sans étude de la forme, sans précision dans la reproduction des physionomies, sans entente de la disposition des masses et de la distribution des lumières, et surtout sans le sentiment d'élévation et de piété exigé par les sujets qu'elle traitait presque exclusivement.

Giotto avait fait descendre le christianisme du ciel sur la terre. A l'exemple de ce qui était peut-être convenable pour les histoires tirées des légendes monacales, les scènes de l'Evangile et de l'enfance de Jésus-Christ prirent pour la première fois un caractère de familiarité et de simplicité bourgeoise emprunté à la vie commune, qui les rabaissa et leur ôta ce qu'elles

[1] M. Rio fait remarquer que les disciples de Giotto tombèrent dans une imitation plate et facile qu'on serait tenté de prendre pour une décadence; mais cette langueur apparente était, dit-il, la conséquence nécessaire de ce qui venait d'arriver. On avait rompu sans retour avec les types byzantins, et aucun type nouveau ne leur avait été définitivement substitué.

[2] Les Allemands ont une expression qui caractérise la faculté ou l'aptitude à saisir les apparences extérieures des objets, et à les reproduire sans se pénétrer de leur sens intime, c'est l'*objectivité*.

ont de sérieux et de sublime [1]. Dans les évènements de la passion du Sauveur, la peinture des souffrances terrestres l'emporta sur ce que l'immolation volontaire du Fils de Dieu avait d'élevé et de triomphant.

L'école de Sienne conservant, comme nous venons de le voir, son attachement pour les vieux types chrétiens, sans se priver des avantages que donne l'imitation de la nature, imprima au contraire à ses productions un cachet tout particulier de piété et de dignité morale.

Les perfectionnements dont Jean de Melano et l'Orcagna donnèrent l'exemple, furent longtemps stériles pour les Florentins, qui, abandonnés à une pratique routinière, après avoir proclamé Giotto inimitable et par suite ne cherchant pas à le surpasser, se contentaient de la facilité d'exécution peu favorable aux véritables progrès de l'art que l'habitude leur avait donnée, et qui leur permettait de couvrir rapidement de vastes espaces de leurs compositions.

Parmi les peintres purement giottesques, on indiquera Agnolo Gaddi, fils de Taddeo, mort en 1387, parce que les procédés de sa pratique ont été conservés dans le traité de peinture de son élève Cennino d'Andrea Cennini, que nous avons déjà eu occasion de citer.

Cependant il faut faire une mention particulière d'un Niccolo di Pietro, florentin, peut-être exilé de sa patrie, qui a longtemps habité Pise et y a laissé des ouvrages datés de 1391 et de 1394 où il a su réunir au

[1] Ainsi la Vierge se livre aux occupations du ménage ; elle coud ou file.

pathétique qui se trouve dans les peintures de Giotto, de Taddeo Gaddi et d'Orcagna des formes pures et une bonne couleur. Cet artiste, qui a fait de notables efforts pour sortir de l'engourdissement où restaient plongés ses compatriotes, montre plus de réflexion, de méditation et plus de pensée dans le caractère de ses personnages que les autres florentins de son temps [1].

THADDEO BARTOLO [2].

Ce peintre siennois, qui travailla au commencement du xv[e] siècle, après avoir recueilli les traditions de l'antiquité, peut-être de son prédécesseur immédiat Barna, qui peignait en même temps que Bartolo di Fredo, père de Thaddeo, s'efforça de les concilier avec ce que l'art avait acquis dans le siècle qui venait de s'écouler. C'est ce qu'on peut remarquer sur son tableau d'autel de la galerie de Sienne, daté de 1409 ; la partie centrale représente une Annonciation ; l'ange est habillé dans le goût moderne avec de lourdes étoffes d'or, mais la figure de la Vierge l'emporte par la pose et l'ajustement, par la pensée, autant que par le dessin, par la délicatesse et la douceur de l'exécution sur ce que ses contemporains ont fait de mieux en ce

[1] C'est ici qu'il aurait fallu rapporter ce que nous avons dit plus haut de Spinello d'Arezzo, qui de son côté a dépassé l'Orcagna par le talent de caractériser les individus, l'expression vigoureuse des têtes et la force de son exécution, quoique ses ouvrages soient fort inégaux entre eux sous ce dernier rapport. Il a peint au Campo Santo de Pise l'histoire des *S. S. Ephèse et Petitus* (*Petito et Epiro*) dont la partie inférieure est entièrement détruite.

[2] Ou *di Bartoli. Thaddeus Bartholi de Senis.*

genre [1]. Dans la partie supérieure de ce tableau et dans les volets, l'artiste se montre au contraire dévoué aux modèles les plus sérieux et les plus nobles du christianisme primitif. L'ancien type du Christ s'y trouve remarquablement embelli et agrandi à l'aide du perfectionnement des moyens d'exécution dont le peintre pouvait alors disposer.

On peut regarder Taddeo di Bartoli, qui a travaillé plusieurs années à Pérouse, comme un de ceux qui ont contribué surtout à l'établissement de l'école ombrienne dont Pérouse est le point central. En effet, on trouve dans ses ouvrages la réunion de ce qu'il y a de grave et de sérieux dans les plus anciens monuments, avec la langueur passionnée et l'enthousiasme mystique qui distinguent les ouvrages des peintres des villes de l'Ombrie. Nous verrons plus tard comment cette école se forma par le concours de Niccolo Alunno et de Fiorenzo di Lorenzo.

Le livret du Louvre indique sous le n° 866 un tableau de ce maître [2] renfermant trois sujets ; au centre

[1] M. Rio dit que dans la figure de la Vierge, où presque rien n'est innové quant au type fondamental, on remarque une infusion de grâce et de vie qui s'étend jusqu'aux parties accessoires. Sur la planche XXIX de l'Atlas de M. Rosini, se trouve le dessin d'un tableau à volets qui est à l'hôpital de Pise, provenant de la sacristie de Sainte-Claire ; il représente la Vierge et plusieurs saints. Ces figures sont d'un grand style, les airs de tête variés, les draperies bien disposées ; le coloris est vif. Il semble être l'annonce d'une ère nouvelle pour la peinture.

[2] Nous ne pouvons nous empêcher de faire remarquer la manière fautive dont le nom du peintre est indiqué sur le livret officiel : Bartolo (di Taddeo). Il faut savoir qu'en ce temps, il n'y avait que très-peu de noms de famille en Italie. Taddeo était fils de Bartolo ; Bartolo était fils de Fredi (diminutif de Manfredi) ; il s'appelait donc Thaddeo di Bartolo di Fredi, en latin *Thaddeus Bartoli*. Son nom propre était Taddeo et non pas Bartolo.

la Vierge et l'enfant Jésus ; saint André et saint Nicolas sur l'un des volets ; saint Paul et un autre saint sur le second. Cette peinture est des premiers temps de l'artiste ; les têtes des saints ont une expression forte, tandis que dans celle de la Vierge (et dans deux figures de saints qui sont aux angles des volets), on remarque cette manière à la fois noble et langoureuse qui est propre à Taddeo di Bartolo.

Le n° 1,348 représente la Vierge sur un trône, entourée des douze apôtres. Les têtes sont tout-à-fait empreintes du même sentiment délicat et de langueur passionnée que celles du tableau précédent ; celui-ci doit être attribué au même maître.

LORENZO GHIBERTI [1].

Quoique le principe de l'école florentine fût l'imitation de la nature, elle fut pendant longtemps négligée, et, soit paresse d'esprit, soit habitude routinière, les peintres se bornèrent à copier et à reproduire les œuvres de leurs devanciers, sans se retremper à la source qui seule pouvait les faire avancer ; ce fut une période de langueur et de décadence. Aussi Ghiberti, parmi les artistes marquants, n'en cite aucun qui soit de son temps ou qui l'ait précédé immédiatement ; il s'arrête à Giottino et à l'Orcagna. Pour lui, c'était entièrement dans le passé que se trouvait la grande époque de la

[1] Né à Florence en 1378, il vivait encore en 1455, puisqu'il fit son testament à cette date.

peinture toscane, et cependant aucun sentiment de rivalité ne pouvait empêcher Ghiberti, qui était avant tout sculpteur, de rendre justice à ses contemporains s'ils en avaient été dignes.

La différence des procédés et des modèles propres à la sculpture explique comment, lorsque la peinture se traînait péniblement dans la routine, les statuaires ont pu, à partir de 1400, tant par le choix des formes que par le talent d'exécution, faire faire à leur art de si immenses progrès que certaines de leurs productions, les secondes portes de bronze de Ghiberti, par exemple, sont regardées unanimement comme ce qu'il y a encore dans ce genre de plus précieux et de plus important.

Cependant l'auteur de ces chefs-d'œuvre, Lorenzo di Bartoluccio Ghiberti, était plutôt né pour être peintre que pour être statuaire, comme il le paraît aussi bien de l'ordonnance et de la forme de ses bas-reliefs que de ses propres aveux [1].

Malgré cela, il faut se féliciter qu'il se soit décidé pour la peinture, car, par suite des circonstances que l'on vient d'indiquer, il a trouvé le moyen d'empreindre plus clairement et plus heureusement sur une matière en apparence rebelle et ingrate ce qu'il y avait d'éminemment pittoresque dans son génie, qu'il ne l'eût fait en suivant la manière de peindre de son temps.

Si ce point de vue est juste, il convient de considérer Ghiberti plutôt comme peintre que comme sculpteur, et d'estimer le mérite de ses œuvres non pas

[1] *L'animo mio alla pittura era in grande parte volto.*

rigoureusement d'après les exigences de la matière qui les forme, mais comme si elles n'étaient que des compositions pittoresques.

Chacun sait le concours à jamais célèbre dans l'histoire des arts qui décida la nouvelle direction que prit le talent de Ghiberti [1]; il n'est pas nécessaire de rappeler de quelle façon honorable [2] il obtint la préférence sur ses nombreux rivaux, lorsqu'on eut ordonné de faire faire pour l'église ou le baptistère de Saint-Jean de Florence, de nouvelles portes de bronze qui égalassent ou surpassassent, s'il était possible, celles qu'André de Pise y avait déjà exécutées depuis longtemps, c'est-à-dire vers 1339 ou 1340.

Les portes d'André de Pise [3] avaient des mérites

[1] Ce concours fut ouvert en 1401 par les prieurs de la confrérie des marchands de Florence; le premier contrat, pour la première porte de bronze que fit Ghiberti, est de l'an 1403; un nouveau contrat fut passé quatre ans après pour cette même porte, qui ne fut percée qu'en l'année 1424, où elle servit aux fêtes de Pâques; elle représente en vingt compartiments ou bas-reliefs des sujets tirés du Nouveau-Testament, et coûta 22,000 florins d'or.

En 1425, on passa avec Ghiberti un traité pour la seconde porte, qui ne fut terminée qu'en 1452, et mise en place que vers l'an 1455. Ainsi on employa plus de cinquante années à l'exécution de ces ouvrages. Cette dernière porte ne contient que dix bas-reliefs, mais chacun d'eux renferme au moins quatre actions différentes empruntées aux livres de Moïse.

[2] Une difficulté a été opposée au récit de Vasari; on ne croit pas que Donatello ait pu prendre part à ce concours; effectivement, lorsqu'il fut ouvert, il n'avait que 17 ans, et Ghiberti, qui raconte lui-même avec une naïve complaisance comment il remporta la victoire dans cette lutte mémorable, ne le nomme pas parmi ses émules.

[3] André d'Ugolino, dit André de Pise, né en 1270, est mort en 1345. On dit qu'il employa vingt-deux ans à faire celle des trois portes par lesquelles on entre dans le célèbre baptistère de Florence, qui d'abord avait occupé la place principale. Les plâtres de cinq des bas-reliefs d'André de Pise se trouvent à l'école des beaux-arts de Paris; ils ont pour sujet l'histoire de saint Jean-Baptiste.

auxquels il était difficile d'atteindre; ainsi, sous le rapport de la sage économie dans le choix des moyens propres à indiquer les sujets, et par leur expression, elles l'emportent sur l'ordonnance confuse et inutilement surchargée des bas-reliefs de Ghiberti, qui se vante d'avoir quelquefois fait entrer jusqu'à cent figures dans une seule de ses compositions de la seconde porte qu'il eut, dit-il, toute liberté d'exécuter comme il l'entendrait et le plus richement possible[1].

Malgré cela, le caractère qu'il a donné à ses têtes, surtout aux plus grandes qui occupent les bordures extérieures de la première porte, a dû surprendre par sa nouveauté et exciter une attente et une espérance que l'artiste a parfaitement remplies dans son âge mûr, lorsqu'il fit paraître la plus célèbre, celle qui occupe la place du milieu.

Si on considère la disposition générale des scènes bibliques qui y sont représentées, l'exécution naïve et pathétique des groupes et des diverses actions qui se subordonnent, le rendu de la forme et du mouvement, on jugera ces portes uniques dans leur genre et inimitables.

On y trouve, nous l'avons déjà dit, l'expression d'un génie très-pittoresque sur une matière sculpturale. Excellents comme œuvre de peintre, suffisants comme produit de la statuaire, ou au moins n'ayant sous ce rapport rien qui puisse choquer, ces bronzes sont plutôt des tableaux que des sculptures, et c'est

[1] Dans le manuscrit que Ghiberti a laissé, il vante cette porte comme ce qu'il a fait de mieux, et détaille les sujets qu'il y a représentés.

dans ce sens qu'il faut les regarder pour en comprendre toute la valeur. Ils apparaissent comme de véritables peintures lorsqu'on les voit par une belle matinée surtout éclairés des rayons obliques du soleil, et si, faisant abstraction des besoins propres à la plastique, on examine la subordination des formes, la saillie des lignes ou des contours, la distribution des plans, l'observance de la perspective, on trouve que l'artiste, en les composant comme des tableaux, a atteint avec un rare bonheur le but vers lequel tendaient ses efforts [1]. C'est une victoire inouïe remportée par le génie sur les exigences inexorables de la matière ; elle est la première et la seule de son espèce ; il ne s'est pas rencontré depuis un autre Ghiberti, et tous ceux qui ont voulu composer dans un esprit pittoresque des bas-reliefs analogues aux siens, ont complètement échoué.

Le charme qu'il a déployé dans son œuvre est tel, qu'il n'est peut-être jamais arrivé qu'on ait trouvé à critiquer ou blâmer le désaccord qui existe réellement entre le bronze et le soin qu'il a mis à y exprimer des choses excellentes en elles-mêmes, mais si fines et si délicates qu'elles y deviennent invisibles, tandis que le goût est blessé de ce que Donatello, qui lui est du reste bien inférieur, a voulu faire à son imitation.

Pour bien apprécier les rapports respectifs de la statuaire et de la peinture, il importe de distinguer l'indication du caractère permanent et propre à chaque

[1] Il est très-remarquable qu'un statuaire ait poussé plus loin l'observation des règles de la peinture que ne l'avait fait jusqu'alors aucun peintre des temps modernes.

existence individuelle des expressions variables que les passions, les actes et les diverses circonstances de la vie lui impriment momentanément. La sculpture, qui a l'avantage de représenter les êtres sous toutes leurs faces, semble destinée à reproduire de la manière la plus complète, et bien mieux que la peinture, le caractère tout individuel des personnes, tandis que ses moyens sont bien plus restreints pour ce qui concerne le mouvement et l'expression des sentiments intimes.

Or Ghiberti avait étudié la nature avec tant d'amour et une attention si respectueuse, il était d'une richesse si inépuisable dans l'indication des caractères individuels, et possédait tant de ce qu'il est donné à la sculpture d'exprimer, que la valeur intrinsèque de ses œuvres ne peut être un objet de contestation. Mais lorsque ce qui est proprement du domaine de la peinture se retrouve au contraire détaché et en quelque sorte isolé, comme dans les ouvrages de Donatello, qui, ne possédant pas le sentiment de ce caractère individuel dont nous venons de signaler l'importance, a cherché à le remplacer par l'exagération de ses profils, ce qui restait inaperçu chez Ghiberti, se montre à découvert et impressionne d'une façon désagréable dans les productions de son rival.

Ghiberti laisse quelquefois ses figures comme s'évanouir avec des formes légères qui semblent réservées à la peinture. Tels sont les beaux anges ou les renommées si élégants qui se trouvent derrière le reliquaire du dôme de Florence (la châsse de saint Zanobi exécutée en 1439), dont le corps paraît se perdre dans de longues draperies flottantes; c'est là une nouvelle

preuve de la direction particulière qu'il donnait à ses travaux [1].

DONATELLO OU DONATO [2].

Nous venons de nommer déjà plusieurs fois Donatello, et de le comparer avec Ghiberti. Donatello était particulièrement destiné à la sculpture, et sans doute il s'y porta de préférence par suite de cette aptitude spéciale, ou, si l'on veut, de ces dispositions innées qui décident les vocations.

Son principal mérite est d'avoir fait une étude approfondie du squelette, et donné un solide appui à ses figures par la complète intelligence de la charpente osseuse. On sait que la science anatomique est ce qu'il y a de plus indispensable à la statuaire, et c'est peut-être seulement par le bon emploi de cette importante partie de l'art, qu'il s'attira l'admiration de Michel-Ange.

Cependant, comme Donatello n'avait qu'un talent de second ordre, on peut s'étonner qu'il ait été pris en si haute estime par le géant de la sculpture moderne, et il est probable que celui-ci était séduit par les impressions de sa jeunesse lorsque, quelle que fût la distance qui les séparât, il imita soit le mouvement, soit le caractère de quelques-unes de ses statues. Donatello s'efforçait, comme nous l'avons déjà dit, de remplacer

[1] On possède à l'école des beaux-arts de Paris, outre le plâtre entier de la porte du baptistère de Florence, des bas-reliefs tirés de la porte latérale, qu'il a exécutée d'abord, puis un bas-relief qui se trouve dans la chapelle du Saint-Sacrement de la cathédrale de Florence, représentant un miracle de saint Zénobie ressuscitant un enfant devant une foule nombreuse.

[2] Né à Florence en 1383, mort en 1466.

l'indication de l'individualité dont il n'avait pas le sentiment par une expression forte et exagérée, qui le plus souvent est sans motif; il ride le front, enfle les lèvres, gonfle les narines et les pommettes à la manière des gens rêveurs ou qui écoutent bêtement. Ses figures semblent agitées par un mouvement convulsif, en sorte qu'une jambe trépigne poussée en avant, et que l'épaule opposée, comme remuée involontairement, se rejette en dehors [1].

On doit reconnaître d'ailleurs à l'avantage de ce sculpteur qu'il n'a pas, comme ceux qui l'ont suivi, la prétention de faire des choses difficiles ; et si, à l'exemple de Ghiberti, il recherche les émotions pittoresques, il a le talent d'entourer le mouvement tourmenté qu'il donne à ses figures d'une certaine ligne spirale invisible, dans laquelle il renferme instinctivement pour chacune d'elles le centre de gravité.

La réunion de ces circonstances, surtout la combinaison du mouvement et de l'équilibre et la disposition des draperies (cette statue semble drapée à l'imitation des statues consulaires), rend très-remarquable son œuvre capitale, le célèbre Zuccone (chauve) de la tour du dôme de Florence, qui est toujours regardé avec raison comme une des meilleures statues des temps modernes [2].

[1] Dans l'école de Michel-Ange, une expression particulière, *il terribile,* caractérise cette manière.

[2] Cette statue de marbre de cinq brasses de hauteur était un portrait, celui de Giovanni, fils de Barduccio Cherichini, citoyen de Florence, ou de ce dernier, suivant Cicognara. L'artiste a très-bien calculé la grande distance où cette statue se trouve des spectateurs, et l'a exécutée en conséquence pour produire l'effet convenable. C'est à cette figure que doit se rapporter l'anecdote racontée par Vasari sur le Saint-Marc de l'Or-San-Michele.

Le mérite purement technique de Donatello est ce qui l'a surtout mis en estime auprès de ses contemporains; son esprit était d'ailleurs aussi pauvre que grossier; il borna son point de vue à l'exécution matérielle; aussi ses ouvrages peuvent bien exciter une certaine surprise, mais ne produisent aucune impression profonde et durable; il réussit bien moins dans le travail du bronze, et il était surtout un habile tailleur de pierre.

L'école des beaux-arts de Paris possède les plâtres de deux statues de Donatello représentant saint Jean-Baptiste et saint Georges.

On connaît deux statues de saint Jean-Baptiste attribuées à cet artiste; l'une est dans la galerie de Florence, l'autre dans la Casa Martelli; cette dernière paraît être plus sûrement de Donatello, tandis que celle de la galerie royale semble être d'une date moins ancienne. Dans cette figure, qui a beaucoup d'expression, quoique le mouvement soit simple, Donatello, en conservant le caractère des modèles que lui avaient transmis ses prédécesseurs, a su réunir à une parfaite connaissance de l'anatomie toute la maigreur produite par l'abstinence sur le Précurseur, qui était conciliable avec de belles proportions.

Cicognara remarque (tome IV, page 91, édition de 1824) que pour cette production extraordinaire, Donatello n'avait trouvé aucun modèle dans les restes de l'antiquité classique; qu'il lui fallut s'élever à une sorte de beauté idéale que la nature elle-même ne lui présentait pas et qui pût remplir d'une manière neuve et satisfaisante les exigences de l'art et de la religion.

La statue de saint Georges placée au centre de l'Or-San-Michele de Florence passe pour la plus belle œuvre qu'ait faite Donatello, et a été l'objet des plus grands éloges. La pose est noble et tranquille; il y a dans l'expression de ce jeune homme une fierté dépourvue d'exagération [1]; les contours sont simples, les proportions belles; le tout forme un ensemble plein d'agrément et qui offrait pour l'époque un caractère nouveau. Rien ne frappe dès l'abord lorsqu'on regarde cette statue, mais peu à peu la réflexion en fait apercevoir la beauté singulière, la douce harmonie, et elle finit par vous charmer comme si vous aviez devant vous un être vivant. Cicognara (*ibid.*, page 98) affirme que cette statue caractérise le plus grand pas que l'art ait fait depuis l'antiquité jusqu'aux temps modernes, et qu'elle n'a jamais cessé d'attirer l'attention [2].

Les progrès que fit la sculpture dans le premier tiers du xve siècle, durent nécessairement agir sur les

[1] Nous avouerons cependant que cette figure nous semble avoir dans le regard quelque chose de fixe et d'effaré, et que la manière dont elle se tient, en écartant les épaules, ne paraît pas heureuse.

[2] L'école des beaux-arts a encore les plâtres de cinq bas-reliefs exécutés par Benedetto da Majano sur la chaire de l'église de Sainte-Croix de Florence, dans lesquels on remarque une exécution belle et soignée, un bon goût d'invention, mais principalement l'emploi de perspective d'architecture dans les derniers plans. Ils ont pour sujet la Vie de saint François; Vasari en fait un très-grand éloge.

Benedetto est mort à Florence, en 1498, à l'âge de cinquante-quatre ans.

Il y a de plus du même sculpteur le buste de Pietro Mellini, riche marchand de Florence, qui fit faire à ses frais la chaire en marbre de Sainte-Croix dont il vient d'être question.

peintres, qui depuis longtemps n'avaient fait que de faibles tentatives pour perfectionner leur art. Ce fut à partir de l'an 1430, que des efforts énergiques les conduisirent à des résultats importants. En général, le modelé manquait aux peintures giottesques que l'habitude continuait encore; les physionomies n'avaient ni finesse, ni précision ; on rendait assez bien et avec un certain talent ce qu'il y avait de facile à saisir dans l'ensemble des figures, ce qui est l'effet d'émotions générales ou de mouvements passionnés, mais on se contentait pour les visages d'un à peu près qui paraissait suffisant pour l'intelligence du sujet. Il était donc important d'acquérir une connaissance plus positive des formes et de leur modelé, de trouver les lois de la distribution et de la dépendance réciproque des parties d'une composition pittoresque et d'en faire ressortir l'ordonnance générale par l'emploi de masses d'ombre et de larges lumières; il fallait aussi saisir les nuances aussi variées que délicates qui donnent aux traits du visage humain leur charme et leur véritable signification. On ne sait pas s'il eût été donné au génie d'un seul artiste de résoudre ce double problème; deux peintres d'alors se le partagèrent; Masaccio entreprit la recherche des règles du clair obscur, du modelé et de la juste subordination des figures et des groupes; Angélique de Fiesole approfondit la connexion intime et la signification propre des traits de la physionomie; ce fut une mine qu'il ouvrit le premier à la peinture, et où il puisa avec abondance pour atteindre le but tout particulier qu'il s'était proposé.

LE MASACCIO [1].

L'étude des peintures de la chapelle Brancacci de l'église des Carmes (*del Carmine*) de Florence, dues successivement à plusieurs artistes parmi lesquels Masaccio tient le premier rang, est d'une grande importance pour l'histoire de l'art [2].

Masolino da Panicale, dont le nom n'est mentionné dans aucune source ancienne [1], peignit, si on s'en

[1] Les historiens s'accordent très-peu sur les dates relatives à ce artiste et sur son nom.

M. de Stendhal l'appelle Maso di San Giovanni, du lieu de sa naissance dans le Val d'Arno. Vasari dit qu'il mourut en 1443, n'étant âgé que de vingt-six ans; mais il résulte des renseignements recueillis par M. Rosini que Tommaso Guidi, dit le Masaccio, prit en 1421 à Florence sa matricule comme peintre ; qu'en 1423, il était reçu dans la confrérie de Saint-Luc; que sur les registres des inscriptions de 1427 il déclara avoir vingt-cinq ans; et que né en 1402, il est mort en 1428 à vingt-six ans, comme l'avait dit Vasari. M. Kugler croit que cet artiste, né en 1402, mourut par le poison en 1443. D'un autre côté, M. de Rumohr a remarqué qu'à l'époque où, suivant Vasari, Masaccio était vivant, il se trouvait un sculpteur ou orfèvre florentin nommé Maso ou Tomaso *di Bartolomeo*, surnommé Masacchio, peut-être à cause de son apparence. Vasari a-t-il confondu le peintre et le sculpteur? Ou bien ce sculpteur, de même que Pollajuolo et Verocchio, a-t-il aussi tenté la peinture et cherché à transporter dans celle-ci ses observations de statuaire sur les effets ou les apparences de la lumière. Ce Maso di Bartolomeo, qu'il soit ou non le même personnage que le peintre de la chapelle *del Carmine*, avait entrepris en commun avec Lucas della Robbia et Michelozzo di Bartolomeo, en 1445 ou 1446, les portes de bronze de la sacristie du dôme de Florence; il n'existait plus en 1462.

[2] Les fresques de cette chapelle sont gravées dans le recueil des anciens maîtres florentins de Lasinio. Les têtes sont dessinées dans *Masaccio, sua vita e collezione di 24 teste, da Tom. Patch. Firenze* 1770.

[3] Masolino da Panicale, mort en 1415, apprit, selon M. Rosini, de Ghiberti, outre les principes de la composition, l'art de bien entendre les effets de l'ombre et de la lumière qu'il avait acquis dans le travail des bas-reliefs; il avait dix-neuf ans quand il se voua exclusivement à

rapporte à Vasari, la voûte et quelques parties des murs ; il fut, dit-il, le précurseur immédiat du Masaccio, et, par le fait, on remarque dans ce qu'on lui attribue une indication plus forte des traits du visage et un heureux emploi des règles de la perspective qui annoncent jusqu'à un certain point le prélude d'un second renouvellement de la peinture, quoique, sous le rapport de la distribution des ombres et du modelé des formes, il ne s'élève pas au-dessus des œuvres *giottesques* du temps.

Massaccio, auquel Bruneleschi donna, dit-on, des leçons, put peut-être étudier quelque temps sous Masolino, quoiqu'il fût encore bien jeune alors et qu'il ait d'abord peint à Rome [1] avant d'employer le reste de sa vie aux fresques de la chapelle *del Carmine.*

Quoiqu'on reconnaisse dans les peintures qui lui ont été attribuées dans cette chapelle célèbre, un même esprit et une même volonté, on y remarque une inégalité de manière qui est la preuve des efforts faits par l'artiste pour se perfectionner dans la juste entente des lois du modèle et arriver à une convenable répartition des ombres et des lumières. Ainsi, tantôt elles viennent trop obliquement, tantôt elles frappent

la peinture, et reçut, dit-on, pour le coloris, les leçons de Starnina. Il a peint dans la chapelle *del Carmine,* deux fresques ayant pour sujet la Prédication de saint Pierre et la Guérison de malades par le même saint.

1 Il reste très-peu de chose actuellement des peintures qu'il a faites à Rome dans la chapelle Sainte-Catherine à Saint-Clément. On en trouve le trait dans les planches XXVIII à XXXV des *Studien nach alten Florentinischen Meistern* par *Kuhbeil.* Dans *Le pitture di Masaccio, esistenti in Roma nella basilica di S. Clemente, colle teste lucidate dal sig. C. Labruzzi, pub. da Gio. dall'Armi.*

de face les objets ; aussi les derniers ouvrages de Masaccio, ceux qu'il a laissés inachevés, l'emportent-ils de beaucoup sur les autres ; ils se distinguent, en outre, par une expression plus forte, un sentiment plus sérieux et plus de dignité morale [1] des peintures de Philippino qui, quarante ans plus tard, remplit les espaces qui étaient restés libres.

Ce Philippino était aussi un grand artiste, mais il était plus léger, plus inconstant, n'apportait pas autant de sérieux dans ses œuvres et n'eut pas autant de succès. Cependant, cette connaissance du modelé et du clair obscur à laquelle le Masaccio était à peine arrivé par de laborieux efforts, était devenue un jeu facile pour Philippino, et il traita avec goût et légèreté les derniers plans et les paysages, que son prédécesseur avait négligés ou qu'il s'était contenté d'indiquer à la manière des sculpteurs.

Les deux maîtres différaient aussi dans le procédé d'exécution de leurs fresques et dans la manière de traiter les draperies. Le Masaccio s'efforce de donner à leurs masses de la grandeur et de la simplicité ; il en divise et en arrondit les parties avec un talent qu'ont à peine atteint les contemporains de Raphael. Philippino, dont les costumes sont plus souvent dis-

[1] Le Masaccio est peut-être le premier peintre qui passe du mérite historique au mérite réel ; il ouvrit à la peinture une route nouvelle ; outre la beauté des raccourcis, la manière naïve et vraie de traiter les nus, on doit admirer surtout l'expression différente qu'il sait donner à ses personnages. C'est ici la naissance de l'expression, et l'expression est la partie la plus importante de l'art. Les savants (M. DE STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, t. I, p. 91, dit les *pédants*) jugent et apprécient le dessin ; le coloris, le clair obscur charment les sens; l'expression seule émeut et parle à l'âme.

posés sans goût et de pure fantaisie, a du penchant pour des plis petits et gonflés sur lesquels la lumière ne produit qu'un effet peu agréable.

Ces remarques ont pour but de faire discerner quelles sont celles des peintures de la chapelle Brancacci qui doivent être données à Philippino et qui n'ont, dit-on, été terminées que pendant la jeunesse de Michel-Ange ; en les comparant entre elles et en rapprochant les passages de Vasari qui s'y rapportent, M. de Rumohr a pensé que celle qui représente saint Pierre et saint Paul paraissant devant le proconsul n'est pas du Masaccio, comme on l'avait cru jusqu'à lui, mais du Philippino.

L'opinion émise par M. de Rumohr [1] sur une peinture célèbre regardée comme le plus beau titre de gloire du Masaccio et peut-être comme ce qu'il y a de mieux à Florence [2], a été surtout répandue en Italie par l'ouvrage du docteur Jean Gaye (*Carteggio d'artisti*, t. II, p. 469 et suiv.) et y a excité de vives réclamations. Le docteur Gaye s'appuie sur une diversité de style bien manifeste entre cette fresque et les ouvrages authentiques du Masaccio et sur une interprétation des termes obscurs dont se sert Vasari lorsqu'il en fait mention. La difficulté que présente le texte du biographe consiste à savoir si, après avoir parlé du portrait de Philippino qui se trouve sur la fresque où l'on voit un adolescent rappelé à la vie, les mots : *e nella storia*

[1] M. de Rumohr dit qu'on a changé sur ses indications le titre de cette fresque dans les dernières éditions des gravures de la chapelle Brancacci par M. Lasinio.

[2] On a dit d'elle *quel maraviglioso affresco a parer mio il più bello che sia in Firenze.*

che segue, se rapportent à une autre scène de la même fresque où saint Pierrre est représenté assis, ou bien à la fresque toute différente où les deux apôtres se voient en face du proconsul.

M. Rosini (t. II, p. 280) oppose à l'opinion de MM. de Rumohr et Gaye que les peintures de Philippino exécutées ailleurs sont bien inférieures aux fresques de la chapelle *del Carmine;* telle est celle d'une chapelle de l'église de la Minerve à Rome, représentant le triomphe de saint Thomas d'Aquin [1] dont les groupes et les draperies ne peuvent être comparés pour la disposition, ni pour la noblesse, ni pour le style, à ceux de la peinture en question.

C'est vers l'an 1481 que Philippino a terminé la fresque où saint Pierre ressuscite le fils du roi [2], que Masaccio avait laissée inachevée, et il se pourrait peut-être que celle où se voient saint Pierre et saint Paul en présence du proconsul auquel l'artiste a donné les traits de Néron, ait été dessinée par Masaccio au crayon rouge sur la muraille même, et que Philippino se soit conformé à l'esquisse de son prédécesseur. Quoi qu'il en soit de cette supposition, il y aurait toujours lieu de s'étonner que l'œuvre la plus célèbre du siècle, et sans contestation la fresque la plus remarquable de Florence soit due à un jeune homme tel que Philippino, qui aurait eu alors vingt ans au plus.

Les efforts tentés par le Masaccio pour donner à son

[1] Cette peinture, qui est gravée dans l'Atlas de M. Rosini, est de l'année 1492.

[2] Le fils du roi et les personnages qui l'entourent sont de Philippino.

art les qualités qui lui avaient manqué jusqu'alors [1] n'avaient pas pour objet de rendre ses tableaux plus agréables, mais de leur imprimer un sentiment de force et d'énergie qui ne pouvait être exprimé par la manière plate et sans ombre suivie depuis longtemps. Malheureusement, les Florentins qui furent ses plus proches successeurs méconnurent jusqu'à Léonard de Vinci l'importance de ses travaux; ils ne sentirent pas le besoin de donner à leurs compositions ce grand caractère d'unité et d'élégance qui distingue celles de ce célèbre artiste.

Depuis le milieu du XVe siècle, s'éloignant de son point de vue, ils mirent leur application à rendre surtout les détails avec tout le soin dont ils étaient capables ; mais, avant que la pratique de la peinture à l'huile leur devînt familière, c'est en vain qu'ils s'efforcèrent de l'emporter sur les Flamands dans l'exacte imitation des objets. L'emploi de l'huile était sans doute nécessaire pour arriver à cette perfection inévitable dont les peintres flamands ont laissé les plus excellents modèles. C'est d'après eux, et en copiant les tableaux de l'école des frères Van Eyck, qui furent alors transportés en certain nombre en Italie, que les artistes toscans s'exercèrent à introduire dans leurs compositions des accessoires tels que des paysages, des fleurs, des tapis, qui ajoutassent au charme du sujet principal par le mérite de leur exécution. On cite particulièrement un tableau de *Hugo van*

[1] Il fut un des premiers qui sut exprimer le nu d'une manière savante. Les figures d'Adam et Eve chassés du paradis et du jeune homme qui s'apprête pour le baptême, font époque dans l'histoire de l'art.

der Goef, apporté à Florence, dont on imita maintes fois, dans la seconde moitié du xv[e] siècle, les riches draperies et surtout un vase de cristal contenant des fleurs.

ANGÉLIQUE DE FIESOLE[1]
BEATO FRA GIOVANNI ANGELICO DA FIESOLE.

Si ces acquisitions ne sont que d'une importance secondaire, on trouve en revanche dès lors le commencement et les effets d'innovations bien plus fécondes dont on est redevable au Beato Angelico. Il faut cependant distinguer dans ce peintre les qualités toutes spéciales qu'il possédait et l'influence qu'exercèrent sur l'art son exemple et ses leçons.

Il dut ses qualités à son détachement des choses de ce monde, à la pureté de ses pensées, à l'élévation de son âme, à sa profonde piété. Entré de bonne heure dans l'ordre de Saint-Domique, il n'employa jamais ses pinceaux qu'à des sujets de dévotion, et comme il

[1] Il Beato Giovanni Angelico, Fra Giovanni, né à Magello, surnommé *Angelico* et *il Beato*, est mort à Rome en 1455, à soixante-huit ans. Les Italiens s'étonnent qu'il soit désigné habituellement sous le nom de Fiesole, attendu que ce n'était pas le lieu de sa naissance, mais seulement celui du couvent de Saint-Dominique où il entra d'abord et qu'il quitta ensuite pour celui de Saint-Marc de Florence. On présume qu'il a pu prendre des leçons d'un Camaldule don Lorenzo, appelé le *moine*, *monaco*, qui vivait dans le couvent des Angeli de Florence, et dont le principal ouvrage est un tableau d'autel de l'abbaye de Cerreto, non loin de Certaldo, qui a pour sujet un couronnement de la Vierge entourée d'anges et d'un grand nombre de saints peint en 1414, et où se montre un sentiment religieux bien prononcé. Quant aux procédés de la peinture, Jean de Fiesole paraît avoir imité surtout ceux de l'école de Sienne.

ne se mettait à l'ouvrage qu'après avoir prié, et lorsqu'il se sentait saintement inspiré, il ne les retouchait jamais. Après avoir commencé par couvrir d'admirables miniatures les livres de chœur des couvents de son ordre [1], il exécuta un grand nombre de peintures; mais c'est surtout dans de petits tableaux à la détrempe qui se distinguent par un certain éclat mat produit par l'endurcissement de ses couleurs, et tel qu'on les dirait recouverts d'un émail aussi frais qu'inimitable [2], qu'on peut apprécier toute la sublimité de son talent. Dans plusieurs de ces petits ouvrages, il a rendu avec une variété étonnante ces pieuses joies qui n'ont rien de terrestre et la douce béatitude des âmes absorbées dans la contemplation des choses divines.

Nocchi, marchand d'objets d'art de Florence, a publié le trait d'un certain nombre de ces compositions relatives à la vie de Jésus-Christ, qui proviennent de la bibliothèque du cloître des Servites (*SS. Annunziata*) et se trouvent dans la galerie de l'Académie de Florence.

D'après des suppositions qu'on a peut être trop facilement admises, l'Angelico aurait fait de grands efforts pour se détourner des objets réels et se concentrer en lui-même. Mais il est bien remarquable que ce soit un moine d'une dévotion exaltée, entièrement détaché de ce monde, qui, le premier de tous les peintres mo-

[1] On dit que son frère Benedetto da Mugello, prieur des Dominicains de Fiesole, mort en 1448, a exécuté sous sa direction beaucoup de miniatures qui lui sont attribuées.

[2] Il faut bien se garder d'enlever à ses tableaux cette précieuse couverte, et de les recouvrir d'un vernis étranger. Les peintures murales du frère Jean, ordinairement exécutées sur un fond de plâtre, se sont bien moins conservées.

dernes, soit parvenu à exprimer avec une clarté et une abondance infinie, les nuances délicates et variées qui seules donnent aux traits de la physionomie humaine leur véritable signification. A la vérité, jamais il n'est allé au-delà des dispositions prédominantes de son âme, jamais il n'a cherché à exprimer la force, l'énergie, la colère [1]; à peine s'il a représenté une seule fois la profonde douleur; il se complaît dans les sentiments les plus doux et les plus suaves émotions des êtres prédestinés; mais c'est seulement dans les têtes de ses personnages et tout au plus dans les parties supérieures qu'il concentre toute son application; il reste à peu près étranger à ce qui concerne la configuration générale des corps; à peine s'il dépasse sous ce rapport les modèles giottesques; il semble que la vie rassemblée sur le visage ait abandonné les extrémités inférieures qui paraissent avoir l'immobilité du bois [2].

Fra Angelico ne chercha pas non plus à soutenir

[1] On sait que Vasari remarque comme une chose fort extraordinaire, que ce saint homme ne se soit jamais mis en colère.

[2] Dans les peintures qu'il fit à Rome où il fut appelé par le pape Nicolas V en 1447, il semble que la vue des beaux modèles laissés par les anciens ait agrandi son style et sa manière. L'histoire de saint Etienne qu'il a peinte au Vatican est admirable et exécutée autrement que ses autres ouvrages. Voyez sur la planche LXII de l'Atlas de M. Rosini, saint Etienne distribuant les aumônes. On a publié ces peintures sous le titre de : *Le pitture della capella da Nicolo V, opere del beato Gio. Ang. da Fiesole dis. ed. inci da fr. Giangiacomo. Roma* 1810.

On trouve également dans l'ouvrage de M. Rosini, planche XXXIII, le Mariage de la Vierge de la galerie de Florence, et planche XXXIV, la partie supérieure du Jugement dernier de l'Académie des beaux-arts de la même ville, dont M. le comte de Montalembert a donné une s belle description, et qu'il appelle le chef-d'œuvre de la peinture chrétienne. (*Du Vandalisme et du Catholicisme*, p. 99.)

l'ordonnance de ses tableaux par des masses d'ombres et de lumières, comme Masaccio, mais il eut le talent de disposer les plis des vêtements avec beaucoup de finesse et d'une manière suffisante pour le but qu'il se proposait. L'ascétisme qui donnait à l'âme de ce bienheureux une pénétration si merveilleuse et si rare ne pouvait aisément se communiquer à ses contemporains; il leur fut plus facile d'imiter sa manière d'ombrer à la fois légère et colorée qui trouva plus de partisans que la pratique plus large du Masaccio; cependant il réveilla chez les peintres florentins, particulièrement pendant la seconde moitié du XVe siècle, le sentiment de la grâce et le besoin de se pénétrer de la signification intime des variétés infinies de la figure humaine.

Musée royal. N° 1,006.

Il y a au Louvre, dans l'une des salles des dessins, un célèbre tableau du frère Jean, provenant d'une église de Saint-Dominique voisine de Fiesole [1].

Il représente le couronnement de la Vierge, avec une frise, predella ou gradin où sont figurés sur cinq (ou sept, suivant le livret du Musée) compartiments des évènements de la vie de saint Dominique.

On y admire tout ce qui caractérise l'inspiration de ce pieux artiste, la délicate individualité des têtes, l'heureuse expression de l'innocence et de la béatitude des personnages; la figure de deux anges qui soufflent

[1] San Domenico de Fiesole. Ce tableau est probablement celui qui était placé à gauche de la porte de l'église, et dont Vasari fait un si grand éloge; chaque fois que je vois cet ouvrage, dit-il, j'y découvre de nouvelles perfections, et ce n'est jamais sans peine que je m'en éloigne.

dans un instrument et celle de la Vierge possèdent à un haut degré cette douce harmonie de toutes les parties qui donne un charme si merveilleux à ses productions.

D'autres têtes sont bien moins conservées et ont une teinte rosée assez plate. Les figures à genoux du devant sont assez grossièrement repeintes et d'un rouge briqueté froid. Les excellentes scènes de la predella sont en bien meilleur état.

On a publié à Paris, en 1817, un recueil de gravures faites d'après ce tableau par W. Ternite, avec un texte et une vie de Jean de Fiesole, par A. Guillaume de Schlegel.

Planche 43. *N°* 99.

Nous donnons, sous le n° 99, le trait d'un petit tableau de la collection de M. Quetteville, ayant pour sujet une prédication que nous croyons ne pouvoir être attribuée qu'à Jean de Fiesole. Le ton général clair et mat de la peinture, le style et même les défauts de dessin, le caractère des têtes qui, toutes à des degrés différents et avec des nuances infinies, expriment d'une façon admirable l'attention, le recueillement, la dévotion, qui préoccupent les auditeurs, ne nous laissent pas d'incertitude à ce sujet.

Dans la fresque du Vatican, où frère Angelico a représenté l'histoire de saint Laurent et de saint Etienne, il y a une prédication de ce dernier, où l'on admire aussi un groupe de femmes assises qui écoutent le saint qui les prêche.

BENOZZO GOZZOLI [1].

Parmi les peintres qui se formèrent sur les exemples de Jean de Fiesole, on doit distinguer Benozzo Gozzoli qui imita, autant qu'on pouvait l'attendre d'un écolier, l'apparence de ses modèles et le caractère de douceur qui leur est propre. Ses premiers ouvrages, exécutés en 1447, représentent des apôtres et des martyrs dans la chapelle de San-Brizio du dôme d'Orviète où ils font partie d'un Jugement dernier commencé par Jean de Fiesole.

Il a peint à Montesalto, petite ville de l'Ombrie, près de Foligno, des fresques qui s'y voient encore et qui sont datées des années 1450, 1452 et peut-être 1456.

De 1464 à 1467, il travailla à San-Gimignano, près de Volterre ; dans ces travaux, on reconnaît le disciple de Jean de Fiesole dont il se borne à imiter la manière. Mais, plus tard, vers 1469, quand il fut appelé à Pise pour continuer les peintures du Campo Santo, qui depuis l'an 1388 étaient restées interrompues, il déploya dans les compositions nombreuses et variées dont il couvrit de vastes espaces, des qualités qu'il ne devait qu'à ses propres études et à ses véritables inspirations.

[1] Cet artiste florentin, en latin *Benotius*, que M. Rio dit être né avec le siècle, et dont d'autres placent la naissance en 1420 ou 1424, n'est pas mort à Pise, en 1478, comme il semblerait résulter de la date écrite sur le tombeau qui lui fut érigé de son vivant par les Pisans, qui voulurent le récompenser par un monument public des grands et beaux ouvrages qu'il avait exécutés dans leur cimetière; ses fresques ne furent terminées qu'en 1484 ou 1485. Ainsi il y employa au moins quinze ans, mais on ne sait pas quand il mourut.

Indépendamment d'une grande connaissance de la signification des traits du visage qu'il devait à son premier maître et qui lui a permis d'exprimer avec beaucoup de bonheur les différentes affections de l'âme, sans toutefois le surpasser dans la disposition de l'ensemble de ses figures ni dans l'arrangement des draperies, il montre beaucoup de goût dans ses paysages qu'il ornait de constructions architectoniques. Mais surtout il n'a jamais été égalé quant à la fécondité de son imagination et à l'art de mettre heureusement en action une multitude de personnages [1].

MUSÉE DU LOUVRE. N° 1,033.

Les tableaux à la détrempe de ce maître sont fort rares ; celui que possède le Louvre et qui a pour objet le triomphe de saint Thomas d'Aquin a été célébré par Vasari comme le meilleur et le plus parfait de ses ouvrages [2]. Il était placé dans la cathédrale (la Primatiale) de Pise, derrière le siége de l'archevêque ; aujourd'hui il occupe une place obscure dans la salle qui précède le grand salon du Louvre, et c'est à peine si on peut l'y distinguer. Saint Thomas d'Aquin est représenté assis sur un trône au milieu du tableau. Platon et Aristote sont debout à droite et à gauche ; au haut apparaît le Christ avec cette légende si connue : *Benè de me dixisti Thoma;* il est entouré des quatre

[1] Il peignit au Campo Santo vingt-quatre grandes fresques dont trois n'existent plus. Elles sont gravées dans l'ouvrage de Lasinio. *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa.*

[2] M. Rosini (t. III, p. 16) dit que ce tableau forme un des plus beaux et des plus rares ornements du Musée de Paris, et qu'il fut exécuté après les fresques du Campo Santo.

Evangélistes. Aux pieds de saint Thomas est Arius vaincu, et dans la partie inférieure l'artiste a représenté le pape et les pères d'un concile. (Comme Vasari dit que c'est le pape Sixte IV, il en résulte que ce tableau a été fait dans les derniers temps de la vie du peintre.) Dans un coin, à droite, on voit le portrait du donateur à genoux avec ses armoiries.

Les têtes sont pleines de dignité et très-variées quant à leur caractère et à leur mouvement ; elles ont beaucoup de finesse et d'individualité. Le ton local des chairs est clair et la peinture est fortement empâtée. Richardson [1] fait un grand éloge de ce tableau qu'il nomme la Dispute des docteurs.

[1] T. IV, p. 652, *Works intended as a supplement to Walpoles' anecdotes of painters.* 1792.

CHAPITRE IX.

ÉCOLE NATURALISTE.

On convient que vers le milieu du quinzième siècle les peintres florentins traitaient généralement la plupart des sujets religieux, mystiques ou moraux, d'une façon superficielle et sans leur donner cette animation, ce sentiment intime que Fra Angelico avait su inspirer à ses productions; mais cette négligence ou le manque d'inspiration ne doit pas être attribué aux progrès extraordinaires que faisait alors l'étude ou l'imitation de la nature, ou le naturalisme, comme on dit maintenant. Ce serait confondre le symptôme avec la cause.

Il existait d'autres raisons plus générales de cette disposition des esprits. L'admiration qu'excitaient les beautés de la littérature classique avait fait perdre de vue aux Italiens les avantages peu apparents et moins brillants qu'offrait à l'imagination l'élément chrétien; beaucoup tombèrent dans l'indifférence, quelques-uns conçurent même de la haine pour la direction morale et religieuse du christianisme. Il suffit de connaître l'histoire littéraire de ce temps, pour savoir combien facilement alors, ainsi qu'on l'a vu depuis en maintes occasions, la façon de penser des savants dut se communiquer aux artistes qui étaient en rapport avec eux. On comprend, d'après cela, le refroidissement qu'a éprouvé l'inspiration nécessaire à la représentation des sujets chrétiens, et quelle part plus large a été laissée aux proprès du naturalisme, sans qu'on puisse dire

cependant que celui-ci doive nécessairement déposséder la première. Ne venons-nous pas d'avoir l'exemple de Fra Angelico qui a porté si loin la connaissance des physionomies qu'il aurait dû, sous ce rapport, servir de modèles à tous les naturalistes florentins. On n'a peut-être pas assez remarqué combien il excellait dans le portrait. Vasari énumère avec complaisance le grand nombre de ceux qu'il fit entrer dans ses peintures, tous d'une authenticité incontestable, dit-il, et d'une beauté et d'une grâce remarquables ; il fit plus encore, il représenta d'après nature, sous la figure de saint Cosme, son ami Nanni d'Antonio di Banco, sculpteur. N'est-il pas remarquable qu'on puisse accuser le *Beato* d'une action que nos mystiques modernes regardent comme si répréhensible ?

Quelques peintres dépourvus d'inspiration religieuse se livrèrent d'une manière exclusive à l'imitation des objets de détail et des accessoires. Comme ils furent pour la plupart d'un mérite secondaire ; nous nous bornerons à nommer Andrea del Castagno et Dominique Veneziano, célèbres tous deux par l'assassinat que commit le premier sur le second pour s'emparer du secret de la peinture à l'huile, et Paolo Uccello, qui fut un des meilleurs et étudia particulièrement la perspective.

COSIMO ROSELLI [1].

Ce peintre, que l'on dit aussi être élève de Sandro Baticelli, suivit d'abord la route ouverte par Fra Giovanni [2] et profita aussi des exemples du Masaccio ; mais après avoir laissé des preuves brillantes de son aptitude à saisir le caractère des objets, il quitta sa première direction pour s'abandonner à cette mauvaise pratique routinière qu'on désigne sous le nom de manière.

Sa plus importante production, celle dans laquelle il surpassa incontestablement la plupart de ses contemporains par le bon goût de l'ordonnance, l'exécution des draperies et de tous les accessoires, sans leur être inférieur par le caractère et l'expression des têtes et le mouvement des personnages, porte la date de 1456, et se trouve dans la chapelle *del Miracolo del Sacramento* dans l'église paroissiale de Saint-Ambroise à Florence.

Cette fresque a pour sujet une procession faite sur la place qui est devant cette église, et représente une foule de personnes des deux sexes attirées par l'hostie miraculeuse, parmi lesquelles il a introduit les portraits des hommes les plus marquants de son temps ; on y admire surtout les figures de trois jeunes gens

[1] Suivant Vasari, Cosimo Roselli est mort à soixante-huit ans, en 1484 ; d'après M. Waagen, il vivait encore en 1496.

[2] On a attribué longtemps à Fra Giovanni un tableau de Cosimo, qui se trouve dans l'église de Sainte-Marie-Madeleine de Pazzi à Florence, et qui représente le Couronnement de la Vierge ; à l'exemple de Fra Giovanni, il faisait entrer beaucoup de portraits dans ses compositions.

qui accompagnent la procession; elles sont d'une grâce extraordinaire et réunissent un certain caractère de beauté idéale, combiné avec une exacte imitation de la nature; c'est un premier pas fait vers la perfection de l'art; perfection qu'atteignirent seuls, peut-être, Léonard et Raphael [1].

Dans ses derniers ouvrages, il ne cherchait plus à individualiser le caractère de ses têtes; il leur donne des nez allongés qui paraissent durs et semblables à du bois et des profils désagréables; c'est ce qui peut se remarquer même sur ses fresques de la chapelle Sixtine, ayant pour sujet une partie de l'histoire de Moïse.

Musée du Louvre. № 1,203.

La Vierge, l'enfant Jésus, la Madeleine et saint Bernard.

M. Waagen donne à Cosimo Roselli ce tableau que le livret attribue à tort, suivant lui, à Pier di Cosimo, son élève.

Les têtes sont nobles et pleines de vie, les mouvements ont de la liberté, les formes de la plénitude; le coloris clair et vigoureux et la bonne distribution des ombres doivent faire attribuer ce tableau aux premiers temps de ce maître qui, comme nous l'avons vu, ont été les meilleurs; on suppose qu'il provient de Cestello dont les peintures ont été dispersées lorsqu'on en reconstruisit l'église.

L'exemple de ce peintre et de beaucoup d'autres qui ne le valaient pas, montre que lorsque l'inspiration religieuse cessa presque généralement de diriger la

[1] Voyez le t. III, p. 137, de la *Storia della pittura di G. Rosini.*

peinture florentine, ce qu'elle avait de mieux à faire, pour s'élever au-dessus des arts mécaniques, était de s'abandonner franchement, avec entrain et non d'une façon pédantesque, au charme de l'imitation des apparences naturelles ou à ce qu'on a appelé le naturalisme. Rien ne s'y prêtait plus heureusement que la manière de vivre si gaie, si agréable du peuple de Florence, que son caractère attrayant, ses habitudes de luxe, son costume pittoresque, que les agréments naturels de la contrée et d'une ville bien bâtie, bien administrée et où les arts du dessin étaient si particulièrement encouragés. Aussi, il ne fut pas difficile même à de médiocres talents de tirer parti de circonstances aussi favorables. Tel fut :

ALESSO BALDOVINETTI [1].

Adonné à l'imitation de la nature, il aimait à peindre des paysages dont il soignait minutieusement les accessoires et les moindres détails. Cette patiente application qui lui fit rendre avec fidélité les plus petits objets, et le perfectionnement qu'il apporta dans la perspective des paysages, fut évidemment inspirée par la vue des tableaux flamands alors fort recherchés en Italie.

Musée du Louvre. N° 1,094.

La Nativité de Jésus; la Vierge et saint Joseph adorant l'enfant Jésus sur lequel plane le Saint-Esprit.

Le livret donne ce tableau à Fra Filippo Lippi ;

[1] Vasari s'est trompé en faisant mourir en 1448 ce florentin qui fut le maître de Dominique Ghirlandazo. Il vécut soixante-quatorze ans et décéda en 1499. On le dit né entre 1420 et 1430.

M. Vaagen l'attribue à Alesso Baldovinetti ; le caractère des têtes et le riche paysage soigneusement exécuté rappellent très-bien la Naissance de Jésus peinte à fresque dans la cour de l'église des Servites à Florence et celle de la Nunziata où l'on pouvait compter les brins de paille qui forment le toit d'une cabane et au milieu desquels se glisse un serpent qu'on croirait vivant, dit Vasari.

PIER DI COSIMO[1].

Cet élève de Cosimo Roselli se rapproche beaucoup d'Alesso Baldovinetti par le genre de son talent qui le portait à copier la nature et à s'occuper avec un soin égal des objets accessoires dont il aimait à reproduire les parties les plus délicates ; on a surtout vanté les paysage qu'il introduisit dans la composition de son maître à la chapelle Sixtine.

MUSÉE DU LOUVRE. N° 1,204[2].

Le couronnement de la Vierge ; Dieu le Père entouré d'anges et portant une tiare papale couronne la Vierge ; en bas se tiennent debout saint Jérôme, saint François d'Assise, saint Bonaventure et saint Louis, évêque.

[1] Ce peintre, qui fut le maître d'André del Sarte, est né, dit-on, à Florence vers 1425, ou plutôt en 1441, suivant M. Rosini ; il est mort en 1521.

[2] C'est à tort que ce numéro est placé sous la rubrique Roselli sur le livret du Louvre. Pier, fils d'un orfèvre nommé Giuliano Giamberti, prit de son maître le surnom de Cosimo, mais jamais il n'a dû s'appeler Roselli.

Ces personnages, placés à côté les uns des autres d'une manière insignifiante, ont un caractère agréable de bonté; le dessin des mains et des pieds est faible; la couleur est très-claire, transparente, et si délicate que dans les anges elle passe au rose. Ce tableau, qui est des derniers temps du maître, est probablement celui qui a été exécuté pour l'église de San Piero Gattolini de Florence, et qui plus tard, suivant Vasari, se voyait dans l'église de San Friano [1].

FRA FILIPPO LIPPI [2].

Fra Filippo Lippi qui florissait au milieu du xve siècle, et que Vasari, qui au reste n'indique pas ses preuves,

[1] Ce tableau, dit M. Rio, est d'un éclat et d'une harmonie qui frappent et charment les sens en dépit de l'imperfection des types. Cet artiste, ajoute-t-il, dont le talent a quelque chose de particulier, n'appartient pas à l'école florentine dans la mesure qu'on lui a communément attribuée. Ses efforts pour arriver au ton et à l'emploi de la couleur, même aux dépens de la forme des objets, et pour leur donner cette beauté purement sensible (apparente) que les Vénitiens cherchaient à atteindre depuis les dix dernières années du xve siècle, et particulièrement aux approches du xvie, peuvent être attribués aux communications qu'il eut de bonne heure avec les peintres lombards, quoique cela ne puisse être démontré historiquement. Bien qu'il ait été l'*élève* de Cosimo Roselli, et qu'il lui doive le nom sous lequel il est connu, il n'a ni imité sa manière, ni suivi sa direction, et, dans le sens propre du mot, il est difficile de le considérer comme son élève.

Les ouvrages les plus importants de Piero di Cosimo se trouvent l'un derrière le maître-autel de l'église des Franciscains de Fiesole, avec l'inscription *Pier di Cosimo* 1480 (la suppression de la dernière voyelle du nom de baptême peut provenir d'une habitude lombarde) ; l'autre, qui est une madone sur un trône, entourée d'anges et de saints, est dans le quartier des commissaires de la maison des enfants trouvés de Florence.

[2] Né à Florence en 1400, mort en 1469. D'autres ne le font naître qu'en 1412.

dépeint comme un moine apostat, déréglé, plongé dans le désordre des sens, est un des peintres les plus remarquables de l'école florentine. Dans ses tableaux, même ceux qu'il a travaillés avec beaucoup de délicatesse, il est quelquefois dur et commun; mais dans ses grandes fresques [1] où l'exécution est plus large et qui exigeaient des pensées bien arrêtées, son âme s'élevait, et ce qu'il y avait de vigoureux dans sa nature se trouvait bien plus à l'aise, surtout lorsqu'il avait à traiter des sujets en rapport avec ses propres penchants. Telles sont les peintures de la chapelle du chœur de l'église paroissiale de Prato [2], qui excitaient l'admiration de Vasari. Dans cet ouvrage représentant l'histoire de saint Etienne et de saint Jean-Baptiste, l'action et les sentiments des personnages sont rendus avec une rare énergie, quoique le plus souvent sans noblesse; il s'y joint une belle ordonnance et l'art d'occuper l'espace d'une manière convenable, sans confusion, sans embarras et sans accumulation de figures [3].

Fra Filippo, d'un talent du reste très-inégal, était parfois excellent; et, depuis Fra Angelico de Fiesole, il

[1] On sait que le procédé de la peinture à fresque étant tout différent de celui qui est employé pour la peinture à l'huile ou à la détrempe, lequel s'applique à ce qu'on nomme proprement des tableaux, il n'y a aucune comparaison à faire entre ces deux sortes d'ouvrages.

[2] Voyez *Delle pitture di Fra Filippo Lippi nel coro della cattedrale di Prato, e de loro restauri, relazione compilata dal C. F. B.* (*le chanoine* BALDANZI). *Prato* 1835.

[3] D'autres vantent particulièrement la fresque peinte sur une voûte circulaire à la tribune de la cathédrale de Spolette, et qu'on assure n'avoir été connue ni de Vasari ni de Lanzi. Mais on dit qu'elle a été en grande partie retouchée par un artiste maladroit. (Voyez la planche LXXIII de l'Atlas de M. Rosini.)

fut peut-être, parmi les peintres florentins, le premier qui voulût aller au-delà de la reproduction de l'état matériel ou apparent des personnes, et qui ait cherché à exprimer ce qu'il y a d'intime dans leur être. A la vérité, ses inventions n'aboutissent souvent qu'à quelque chose de fort commun et ses profils de femme sont ordinairement peu agréables [1]; mais dans un temps où la plupart des peintres florentins s'attachaient surtout à l'imitation des détails, il était utile de leur rappeler combien l'action et la passion étaient des éléments essentiels de l'expression pittoresque. Le naturalisme dominant dans l'école toscane se partagea donc en deux directions différentes, dont l'une, qui fut l'héritage que laissa Fra Filippo, chercha surtout à rendre les mouvements passionnés et les diverses émotions de l'âme, sans exclure pour cela les situations douces et calmes : ordinairement elle emploie des couleurs légères et traite la détrempe avec délicatesse. L'exactitude dans les détails et la reproduction purement matérielle des objets semblent avoir été le but principal de l'autre école qui a probalement commencé avec Cosimo Roselli, mais qui a de beaucoup dépassé les dernières productions de ce peintre.

Le Musée du Louvre possède sous le n° 1,095 un bon tableau de Fra Filippo. La Vierge debout tient son

[1] M. Rosini dit cependant que ses vierges sont remarquables par le sentiment de dévotion qui les anime, « qu'elles sont belles et gracieuses. » (T. III, p. 133.) Mais M. Rio, qui ne peut pardonner au frère Lippi le scandale de sa vie, accuse au contraire le type de ses madones d'être vulgaire et de présenter un contraste frappant avec la sévérité imposante qu'il offrait dans le siècle précédent; il s'imagine que les vierges de Lippi ne sont que des portraits dont la passion du moment déterminait le choix.

fils dans ses bras ; elle est entourée d'anges ; deux saints personnages en habits monastiques et portant une crosse sont à genoux devant elle.

L'ordonnance symétrique de cette composition, le caractère digne et sérieux des moines, la large disposition des draperies, le ton brunâtre des lumières et les ombres prononcées [1] indiquent l'étude des œuvres du Masaccio et peuvent donner une idée de la manière de ce grand maître qui n'est pas représenté au Musée de Paris [2].

On sait que Filippo, recueilli dès son enfance dans le couvent *del Carmine*, restait ravi d'admiration devant les belles fresques de la chapelle Brancacci et qu'il s'en pénétra tellement qu'on disait que l'esprit de Masaccio était entré dans son corps.

On retrouve le naturel rude et sensuel de Filippo dans le caractère mondain et peu noble de la Vierge, ainsi que dans les formes communes et comme boursoufflées de l'enfant Jésus.

Ce tableau est très-certainement celui qui a été peint pour la sacristie de l'église de *San Spirito* à Florence (une madone entourée d'anges et de saints), et dont Vasari a dit : *opera rara e da questi nostri maestri stata sempre tenuta in grandissima venerazione* [3].

[1] Les teintes brillantes sont modérées et comme voilées d'un ton violet qu'on ne rencontre guère ailleurs.

[2] M. Rosini fait remarquer (t. III, p. 13) que ce qui fait un grand honneur à Fra Filippo, c'est que ses ouvrages ont pu être comparés à ceux de Masaccio, et même pris pour ceux de ce grand artiste dans quelques galeries d'Allemagne ou d'Angleterre.

[3] Le livret du Musée dit qu'on croit reconnaître le portrait du peintre dans la tête du carme qui se trouve à gauche, sous l'aile de l'ange. L'autre tableau portant le nº 1,094 a été donné plus haut à Alesso Baldovinetti.

Parmi les élèves de Filippo qui ont le plus approché de sa manière, on compte Francesco di Pesello, nommé Pesellino (fils d'un Giuliano Pesello, dont un bon tableau se trouvait à Londres). Le Louvre a de Pesellino, sous le n° 1,167, un saint François d'Assise recevant les stigmates et les saints frères Côme et Damien visitant un malade. Ces compositions à la fois énergiques et agréables, confirment l'assertion de Vasari que ses ouvrages pouvaient à peine se distinguer de ceux de son maître.

SANDRO BOTICELLI [1].

Ce fut un des principaux élèves de Fra Filippo, mais il sut rajeunir la direction et le sentiment artistique de son prédécesseur immédiat qu'il a parfois surpassé dans la vive expression des passions, sans être resté étranger à la grâce et à la beauté du caractère, comme on le voit dans le petit nombre de portraits qu'on en conserve.

Il est surtout connu par sa grande fresque de la chapelle Sixtine qui retrace les évènements de la vie de Moïse. On lui reproche d'avoir répété presque uniformément un même modèle dans un certain nombre de petits tableaux représentant, soit des madones qui paraissent ordinairement plongées dans la tristesse, soit des sujets mythologiques. Le visage moins charnu n'a pas les formes vigoureuses et dures de Fra Filippo, mais ne conserve pas la belle coupe de ses yeux et son

[1] Allessandro (ou Sandro), fils de Mariano Filipepi, né à Florence en 1437 ou 1447, mort en 1515, fut placé d'abord chez un orfèvre nommé Botticello.

heureuse manière d'indiquer la charpente osseuse qu'il remplace par quelque chose de vulgaire dans la forme des joues et des mâchoires.

Sur la fin de sa carrière, cet artiste s'était abandonné à une pratique routinière, et plus tard il négligea totalement la peinture pour se mettre au nombre des partisans les plus dévoués du frère Savonarole. Les prédications de ce moine fanatique, au lieu de contribuer à diriger l'art dans une meilleure voie et à le faire sortir seulement, comme on le dit, du paganisme, l'auraient entièrement perdu, si l'espèce de frénésie puritaine qui s'était emparée de Florence n'avait trouvé son terme dans la catastrophe où périt le réformateur.

MUSÉE DU LOUVRE. N° 893.

La Vierge avec l'enfant Jésus entourée de quatre anges, est une œuvre excellente des meilleurs temps de Sandro Boticelli, comme l'indique l'expression des têtes, leur caractère et leur coloris vermillonné qui est particulier à ce maître, ainsi que l'agréable précision du dessin. On y remarque surtout l'inspiration d'un ange qui tient une couronne sur la tête de la Vierge.

FILIPPINO [1].

Il était fils de Fra Filippo et de Lucretia Buti, cette jeune pensionnaire qu'il séduisit après avoir obtenu la

[1] Vasari le nomme Filippo Lippi ; il signait ses ouvrages *Filippinus de Florentia ;* il est mort à quarante-cinq ans, en 1505. Il résulterait de ces dates que son père avait soixante ans quand il vint au monde. Cela dépoétise un peu les amours du moine. Suivant un autre calcul, Fra Filippo n'aurait eu que quarante-huit ans en 1460, lors de la naissance de Filippino.

permission de la faire poser pour une figure de la Vierge.

Nous avons déjà fait mention de ce peintre à l'occasion des fresques de la chapelle *del Carmine* de Florence, qu'il termina, mais l'ordre chronologique nous ramène vers lui.

Il eut pour maître Sandro Boticelli, élève de son père, mais il imita dans ses tableaux à la détrempe la manière claire et les couleurs légères dont se servait ce dernier; il possédait incontestablement plus de goût *et une nature plus noble* que ses prédécesseurs Fra Filippo et Sandro.

Dans les ouvrages qu'il a peints avec étude et réflexion, il a surpassé ses contemporains surtout par l'ordonnance générale et la forme des têtes. Les fresques de la chapelle Brancacci, exécutées dans ses plus belles années, sont très-remarquables par l'unité et le caractère solennel de la composition, et si, comme l'a découvert M. de Rumohr, on lui doit celle où saint Pierre et saint Paul comparaissent devant le proconsul, il faut le regarder comme le premier artiste de son temps.

Dans quelques-unes de ses meilleures madones, il s'élève à une admirable beauté de profils qu'ont pu atteindre très-peu de peintres modernes [1].

Malheureusement, dans ses derniers ouvrages, il

[1] M. Rio admire, comme M. de Rumohr, la pureté des profils des madones de Filippino, mais M. Rosini, d'accord en cela avec l'abbé Lanzy, dit tout-à-fait le contraire et prétend que, sous ce rapport, ce peintre fut tout-à-fait inférieur à son père. Il semble que l'idée de la beauté soit comprise d'une manière toute différente par les auteurs que je cite, qu'elle soit tout autre en Italie qu'en France ou en Allemagne.

laisse voir que son intelligence et le sentiment inné du beau dont il était doué et qu'il soutenait par une observation attentive de la nature, ne purent être à l'abri d'une certaine paralysie qui s'empara peu à peu de sa puissance d'invention et en déforma les produits. Ainsi, il ne sait plus exposer son sujet d'une manière complète et spirituelle comme il l'avait fait dans les fresques *del Carmine* où il ouvrit la route aux contemporains de Raphael; il ne possède plus le sens délicat de la forme qui brillait dans ses madones; il accumule sans nécessité des personnages qui remplissent oisivement l'espace, et ses profils ont des nez courts et des narines ouvertes, peut-être par un tardif souvenir de la manière dont son maître Sandro représentait les enfants et les jeunes gens. Dans un certain sens, Filippo fut le dernier de l'école où il s'était formé; il féconda les efforts faits par ses prédécesseurs pour perfectionner l'expression dramatique, et ne s'est pas borné comme les peintres de l'école rivale à varier le caractère de ses personnages; il eut de plus le sentiment de cette grâce toute spéciale qui appartient à la femme et à l'enfant.

Le Musée du Louvre n° 894 possède une Sainte-Famille que le livret donne à Sandro Boticello et que M. Waagen attribue à Filippino.

Tout, dans cette peinture, particulièrement le profil plein de noblesse de la Vierge, respire le goût pur et fin de ce maître; les couleurs en sont bien nourries, et il doit appartenir à son temps.

RAFAELLINO DEL GARBO[1].

Il fut élève de Filippino et, de même que son maître, que Sandro et que Cosimo, après avoir dans sa jeunesse produit des ouvrages excellents, il abandonna de bonne heure toute étude sérieuse pour se livrer à une pratique toute mécanique.

Dans ses meilleures productions, il se rapproche par la suavité des têtes du caractère particulier à l'école ombrienne, et se distingue surtout par son talent à peindre à la détrempe. On suppose qu'il communiqua sa manière à l'école de Dominique Ghirlandajo.

MUSÉE DU LOUVRE. N° 1,183.

Le couronnement de la Vierge.

Au-dessus du sujet principal, on a représenté saint Benoît, saint Salvi, saint Jean Gualbert Azzini et saint Bernard *de gli Uberti*, vêtu en cardinal.

Ce tableau a été peint pour l'église de Saint-Salvi de Florence. Vasari, qui en fait mention, le regarde comme un bon ouvrage. La Vierge a encore de la noblesse, mais on trouve dans cette peinture quelque chose de grossier et de bigarré comme dans les derniers ouvrages du maître.

[1] Del garbo, *de la gentillesse*, né à Florence vers 1465, mort en 1524.

DOMINIQUE GHIRLANDAJO [1].

C'est chez cet excellent peintre que le naturalisme des Florentins du xv[e] siècle, ou le penchant à l'imitation des apparences naturelles, atteignit sa plus belle expression.

Il occupa sa jeunesse à des travaux de divers genres, à l'orfévrerie, qui était la profession de son père [2], à faire des mosaïques pour lesquelles il reçut des leçons d'Alesso Baldovinetti [3], et quoiqu'il eût naturellement moins de feu et de vivacité que ce dernier, qu'il ne sût pas disposer l'ensemble de ses compositions avec autant de goût et de facilité que Filippino, cependant par un travail persévérant il parvint à les surpasser tous deux et s'éleva progressivement jusqu'à produire les œuvres les plus importantes de son temps. Il ne cessa jamais de se perfectionner ; et, quand on étudie ses productions dans leur ordre chronologique, on trouve qu'elles deviennent de plus en plus parfaites.

Dans certains de ses ouvrages (un saint Jérôme de l'année 1480 dans la nef des *Ogni Santi* à Florence), il soutient avec avantage la comparaison avec les meil-

[1] Domenico Corradi, surnommé le Ghirlandajo, né à Florence en 1449 ou 1451, mort en 1495 ou 1493 suivant la première édition de Vasari.

[2] Tommaso di Corrado di Dafo Bighordi. C'est l'inventeur de ces guirlandes artificielles dont se paraient les Florentins, et qui lui valurent le surnom de Ghirlandajo qui passa à son fils.

[3] Dans la vie de Ghirlandajo, Vasari dit qu'Alesso Baldovinetti lui enseigna la peinture et la mosaïque; dans celle d'Alesso, il dit que ce peintre se serait borné à lui montrer le travail de la mosaïque.

leurs peintres flamands pour l'imitation exacte des objets; il eut de plus le très-rare talent de transporter ce genre de mérite jusque dans ses grandes fresques. En conservant dans ses compositions historiques [1] l'ordonnance primitive et les caractères de têtes consacrés par le temps, il sut y joindre tout ce que l'observation de la nature peut leur donner de charme et de vie.

Il l'emportait surtout dans les scènes où il pouvait donner à ses personnages un caractère tout individuel pris sur la nature, et n'avait à exprimer que des affections douces et tranquilles, comme dans les admirables fresques de la chapelle du chœur de Sainte-Marie-Nouvelle de Florence dont les figures ont tant de vérité et une attitude si naturelle qu'il semble qu'elles vont parler.[2] C'est à tort que Vasari et Baldinucci disent qu'elles ont été achevées en 1485; elles ne le furent qu'en 1490, comme l'indique l'inscription remarquable tracée sur une de ces peintures :

A. D. MCCCCLXXXX. *quo pulcherrima civitas, opibus, victoriis, artibus, ædificiisque nobilis, copia, salubritate, pace, perfruebatur.*

Cette inscription est importante, en ce qu'elle atteste l'état de grandeur et de prospérité où se trouvait alors Florence et l'esprit patriotique de ses habitants qui, fiers des beautés de leur cité, enrichie d'édifices somp-

[1] Telles sont celles qui ont pour sujet la vie de saint François, et particulièrement la scène de la mort de ce saint dans l'église de la Trinité à Florence, qui ont pour date le 15 décembre 1485.

[2] Ces fresques et celles de l'église de la Trinité ont été gravées par Lazinio dans le recueil des anciens maîtres florentins.

tueux et d'agréables habitations, se plaisaient à en introduire les aspects dans les compositions qui semblaient s'y prêter le moins, et à y placer les portraits des hommes distingués en tout genre qui en faisaient la gloire.

Guichardin dit que depuis les jours fortunés où l'empereur Auguste faisait le bonheur de cent vingt millions de sujets, l'Italie n'avait jamais été aussi heureuse, aussi riche, aussi tranquille que vers l'an 1490; une paix profonde régnait alors dans toutes les parties de ce beau pays.

Le comte Cicognara remarque très-bien aussi que les lois somptuaires qui prohibaient à Florence le luxe des équipages, des domestiques, des habits, forçaient en quelque sorte les citoyens de consacrer aux édifices publics, aux églises et à l'intérêt général, les richesses immenses que le commerce leur procurait [1].

La peinture florentine dut recevoir de ces heureuses circonstances une notable impulsion et se diriger avec un nouvel amour vers l'étude et l'imitation des scènes contemporaines; c'est ainsi qu'elle put donner un air de nouveauté et une vivante actualité à des sujets vers lesquels l'affaiblissement du sentiment religieux qu'éprouvait alors l'Eglise dominante ne l'eût sans doute portée qu'avec langueur.

Ce mélange de représentations pieuses, de personnages encore vivants et de circonstances empruntées à la vie publique ou privée du moment, remonte sans doute au temps de Benozzo et des premiers ouvrages de Cosimo et de Filippino; mais le mérite propre à ce

[1] Tome IV, p. 16, édition de 1823.

genre n'a jamais été porté plus loin que dans les fresques de Ghirlandajo. Dans les dernières surtout, outre la vie et l'action des personnages, on admire le modelé des formes, la juste entente des accidents de la lumière ou le clair obscur et l'harmonie des couleurs.

Du reste ce grand maître de l'école naturaliste, qui possédait un sentiment si sûr et une perception si claire de la réalité, se pliait difficilement aux délicatesses des nouvelles idées chrétiennes et ne pouvait donner à ses madones le caractère idéal qu'elles exigeaient. Ses vierges et ses saints ont de la grâce et une expression de bonté qui rend bien la pensée du peintre, mais ne ressemble en aucune façon à celle que leur donne son contemporain Pierre Perugin. Il y avait même dans la manière du Ghirlandajo une certaine rudesse des parties charnues et cartilagineuses du visage qui s'accorde peu avec l'idée qu'on se forme des plus saints personnages du christianisme.

MUSÉE DU LOUVRE. N° 1,022.

La Visitation de la Vierge.

On reconnaîtra ce tableau pour un des meilleurs de ce maître, si l'on fait attention à ce qu'il y a de vivant dans sainte Elisabeth[1], de délicat dans la Sainte-Vierge; à la finesse de la touche, à la grande fraîcheur et à la douceur de l'ensemble; il est peint en détrempe et empâté d'une manière excellente. L'indication de l'année MCCCCLXXXXI prouve qu'il a été exécuté dans les dernières années de la vie de Dominique qui mourut dans la maturité de son talent.

[1] C'est à tort que le livret porte sainte Anne.

Vasari dit en parlant de têtes de ce tableau, qu'elles sont *vaghissime e bellissime*. Il a été entrepris pour l'église de Cestello. Quant à ce qu'il ajoute que ce tableau a été terminé par David et Benedetto, frères de Ghirlandajo, cela ne doit s'entendre, sans doute, que des parties accessoires [1].

Bastiano Mainardi de San-Gimignano fut, suivant Vasari, le beau-frère et l'élève de Ghirlandajo. M. de Rumohr lui accorde le mérite d'avoir adouci la manière et le naturalisme de son maître en donnant plus d'élégance et d'animation aux têtes des personnages, tout en lui restant inférieur pour le modelé et l'exécution. Cette remarque a surtout été faite sur les peintures de la chapelle de *Santa (ou Beata) Fina* dans l'église paroissiale de San Gimignano, où Dominique et Bastiano travaillèrent ensemble. M. de Rumohr suppose que le caractère plus doux et plus délicat d'une partie de ces peintures doit être attribué à Bastiano.

On ne suivra pas plus loin l'école du Ghirlandajo, puisque Granaccio et Rodolphe Ghirlandajo, son neveu, furent entraînés à suivre une direction différente.

[1] Dominique, ses frères Benedetto et David et son beau-frère Sebastiano Mainardi, peignirent dans la manière empâtée, si vigoureuse dans les ombres, qui est particulière à Cosimo Roselli, et diffère autant de la pratique de l'école de Fra Filippo que de celle de Verocchio.

On trouve aussi dans les ouvrages des frères de Dominique, lorsqu'ils se furent un peu relâchés des conséquences du naturalisme, un certain rapprochement avec Cosimo, quant à la forme des visages et à l'exécution des draperies, que l'on peut attribuer aux impressions de leur jeunesse.

LUCA DELLA ROBBIA [1].

Luca di Simone di Marco della Robbia ne commença pas sa carrière artistique aussitôt que Vasari l'indique [2], et il a très-bien pu profiter des exemples de Ghiberti et de Donatello. Il doit tenir une des premières places parmi les sculpteurs du milieu du XVe siècle. Malheureusement ce qu'il a fait de plus excellent en marbre ou en bronze occupant des places sombres ou trop élevées, n'a pas toujours été estimé à sa valeur.

Il travailla surtout aux décorations du dôme de Florence ; on y distingue particulièrement des bas-reliefs de marbre placés sous l'orgue qui est à la gauche de l'église et qui sont certainement antérieurs à 1438 ; ils représentent des chanteurs, des sonneurs de trompette et des danses exécutées par des jeunes gens des deux sexes [3]. Ces chanteurs, qui ont de courtes tuniques et les pieds découverts, sont terminés avec beaucoup plus de soin que les autres personnages qui ne sont qu'ébauchés, afin qu'ils soient mieux éclairés et plus facilement aperçus. Les premiers ont été

[1] Voyez *le Magasin Pittoresque* d'août 1850.

[2] Suivant Vasari, qui paraît n'avoir eu que des renseignements erronés sur son âge, il aurait fait en 1405 les bas-reliefs qui ornent l'orgue du dôme de Florence et sont son meilleur ouvrage. On sait qu'il était en 1439 un maître connu et estimé, et qu'il vivait encore en 1460 et même en 1464.

[3] Ces figures l'emportent de beaucoup sur les génies de Donatello (ce sont des enfants qui tiennent des festons), qui se trouvent sous l'orgue du côté opposé. Cette opinion est en contradiction complète avec le jugement porté sur ces sculptures par Vasari, qui loue surtout Donatello d'avoir laissé à l'état d'ébauches des figures qui ne devaient être vues qu'à distance.

jugés par d'habiles connaisseurs être supérieurs par le style et la perfection du travail à tout ce qu'il était possible de leur opposer en fait de sculpture moderne [1]. Leur heureuse ordonnance et l'art avec lequel les figures du devant sont fouillées, leur donne un air libre et cette aisance qui se rencontre du reste assez communément dans les œuvres d'art de cette époque. Si on trouvait à redire que les profils des têtes ont quelque chose d'anguleux et de découpé, il faudrait reconnaître que ce caractère qui ne se remarque sur aucun autre ouvrage de Luca, leur a été donné avec intention pour les rendre plus apparentes, vu la place qu'elles devaient occuper [2].

Il est assez difficile de distinguer ce qui est propre à Luca della Robia dans les portes de bronze de la sacristie du dôme de Florence. Cet ouvrage fut commandé dès 1417 à Donatello qui ne put y réussir. Une des portes fut plus tard, en 1446, confiée en commun à

[1] On y admire la pureté du dessin, l'élégance et la naïveté de l'invention, la vérité de l'expression, le naturel des mouvements. On croit même pouvoir y distinguer entre eux les basses et les ténors.

[2] Une partie de ces bas-reliefs a été transportée de la cathédrale de Florence dans la galerie des *Uffizi*. Des plâtres de six d'entre eux se trouvent à l'école des beaux-arts de Paris, entre autres celui des chanteurs, dont l'expression prononcée et assez étrange a été si bien rendue dans l'Atlas de Cicognara, quoiqu'en général les planches de cet ouvrage soient fort médiocres.

Il y a en outre, à l'école des beaux-arts, un autre bas-relief de Luca, représentant la Vierge et l'enfant Jésus, tiré de la sacristie de l'église de *Santa-Croce*.

Mais c'est à tort que l'inventaire de l'école des beaux-arts attribue au même sculpteur 42 bas-reliefs, provenant d'une frise de l'hôpital (*Del Ceppo*) de Pistoia. Cet ouvrage considérable est de beaucoup postérieur à Luca della Robia, et exécuté dans un goût et un style fort différents du sien.

Luca della Robbia, à Michellozzo di Bartolomeo et à Maso di Bartolomeo. La besogne n'avança que bien lentement, puisqu'en 1461 (Maso étant mort) on adjoignit aux deux autres artistes Jean di Bartolomeo, chargé surtout de la pose et peut-être de la ciselure. Le travail était terminé en 1464, à l'exception de la partie intérieure des reliefs ou du revers des battants dont Luca fut chargé seul. Ce sont donc ces dernières figures qui peuvent le plus sûrement être attribuées à notre artiste[1], et c'est à tort que Vasari lui fait honneur de l'exécution entière de cet ouvrage. Luca est surtout célèbre pour avoir inventé, ou au moins pour avoir exécuté avec une grande perfection des reliefs en terre cuite vernissée, qui sont généralement connus en Toscane sous le nom de terres della Robbia.

Un des plus grands ouvrages qu'il ait faits en ce genre est l'Ascension de Jésus-Christ qui se voit sur la porte de la sacristie du dôme de Florence. Quel que soit d'ailleurs le mérite de ces terres cuites, elles n'ont pas le grand caractère des sculptures de marbre ou des bronzes. Leur sentiment d'originalité et la pureté du trait sont presque toujours détruits par le vernis d'émail qui les recouvre et les émousse et alourdit.

On ne reconnaît pas facilement les terres cuites de Luca au milieu de celles qui sont dues aux membres de sa famille qui lui succédèrent et se livrèrent presque exclusivement à cette industrie jusque vers le milieu

[1] Les bas-reliefs de ces portes sont composés très-simplement. Ainsi, par exemple, sur un panneau il y a une figure principale d'apôtre accompagnée seulement de deux anges.

du XVIe siècle [1]. On tient cependant à Florence que Luca ne fit pas usage de couleurs bigarrées, et Cicognara estime le plus celles qui sont toutes blanches, et qui, dit-il, sont les premières que fit Luca.

Augustin, que Vasari regarde comme son frère, n'était probablement pas de la même famille ; son père s'appelait Antoine et son aïeul Ducco ou Duccio. Dans les figures sans nombre en terre cuite dont il a couvert en 1461 ou 1462 la façade de l'église de Saint-Bernardino de Pérouse, il ne paraît pas avoir imité les ouvrages de Luca, mais plutôt ceux de Donatello et particulièrement les génies du second orgue du dôme de Florence, quoiqu'il montre plus de goût dans ses figures et qu'elles soient terminées avec plus de soin.

ANTONIO DEL POLLAJUOLO.

Au temps de Luca della Robbia, il se trouva des artistes qui, sans l'égaler pour le goût et la puissance du talent, ont cependant contribué singulièrement à hâter le complet développement de la peinture en la faisant profiter des efforts que les statuaires avaient faits de leur côté pour perfectionner leur art.

Sous certains rapports, Antonio del Pollajuolo [2] n'est

[1] Girolamo ou Jérôme della Robbia, petit-neveu de Luca, vint à Paris sous le règne de François Ier, et enrichit le château de Madrid, dont il fut sinon l'architecte, au moins le décorateur, de beaucoup d'ornements en terre cuite et d'autres sculptures. Il mourut en France fort âgé.

[2] *Pullarius*. Antonio est mort en 1498 à soixante-douze ans. (Vasari dit soixante-deux ans.) Il n'a dû commencer sa carrière artis-

pas un des plus importants, puisque dans l'exécution de la statuaire il n'a jamais dépassé la médiocrité, et que beaucoup de ses contemporains l'ont emporté sur lui pour la disposition pittoresque.

Ses grands mausolées de bronze des papes Innocent VIII et Sixte IV dans l'église de Saint-Pierre de Rome sont cependant d'une belle ordonnance, les figures ont de la naïveté et ne le cèdent peut-être à celles d'aucun monument du même genre de l'époque, mais elles n'ont pas de ces qualités qui leur assigneraient une place spéciale dans l'histoire de l'art [1].

Antonio del Pollajuolo était en outre orfèvre émailleur ou nielleur; il gravait sur cuivre et en médailles. De plus, il s'exerça à peindre, et c'est dans ses tableaux médiocres en eux-mêmes qu'il faut cependant aller chercher ses véritables titres d'honneur, qui consistent à y avoir appliqué les recherches auxquelles il s'était livré pour arriver dans ses statues à l'intelligence des formes organiques. Vasari nous apprend qu'il écorchait des cadavres et qu'il fut le premier à étudier ainsi immédiatemement le jeu des muscles. Aussi

tique que vers le milieu du siècle, et il put difficilement apprendre l'orfévrerie de Bartoluccio, père de Lorenzo Ghiberti, qui en 1400 était déjà un bon artiste. Il n'est pas absolument impossible qu'élève de Lorenzo, il l'ait aidé à faire les ornements de l'encadrement de la porte du milieu du baptistère de Florence, et que la caille célèbre qui s'y trouve ait été son ouvrage. Mais Vasari, qui se trompe en tant de points de son histoire, peut bien avoir admis comme vrai à ce sujet ce qui n'était qu'un conte d'atelier. C'est ainsi qu'il attribue à Antonio le Saint-Jean-Baptiste d'argent ciselé qui est dans le trésor du même baptistère; c'est l'ouvrage de Michelozzo di Bartolomeo, qui le termina en 1452.

[1] Le tombeau d'Innocent VIII est gravé dans l'ouvrage intitulé : *Numismata Summorum Pontificum templi Vaticani fabricam indicantia*, de Bonanni. Rome, 1696.

entendait-il mieux le nu que tous les dessinateurs qui l'avaient précédé, comme le prouvent les rares gravures qu'on en possède encore, et dont une représente un combat de dix gladiateurs nus [1], sujet qui lui permettait plus qu'aucun autre de faire briller sa science en anatomie. Il fut surtout utile par son exemple qui fit sentir à son frère Piero [2] et à d'autres peintres, qui lui étaient du reste supérieurs, la nécessité de bien connaître la structure de nos organes.

Son plus beau tableau est le Martyre de saint Sébastien gravé sur la planche III de l'Atlas de M. Rosini; la nature y est vraie; il y a beaucoup de nus et des raccourcis bien étudiés, mais les formes ne sont ni belles ni choisies. C'est cependant, dit M. Rosini, avec cette exagération si commune aux Italiens, un ouvrage admirable que l'on peut comparer à tout ce qu'on a fait de mieux.

[1] On lit sur cette gravure : *Opus Antonii Pollaioli Florentini.* Les deux autres planches qu'on lui attribue : Hercule et Antée, Hercule combattant les géants, ne sont pas signées.

[2] On cite de Piero del Pollajuolo des peintures à l'huile telles que l'Annonciation de la chapelle Saint-Jacques à *San Miniato a monte* qui, si elle est de l'an 1466, date de la bénédiction de cette chapelle, est très-remarquable pour l'époque quant à l'exécution et à la perfection des formes. Mais il lui manqua, ainsi qu'à son frère, cette multiplicité d'observations pittoresques et cette puissance d'exprimer les affections sensuelles qui distinguent les œuvres de Fra Filippo, si déréglé dans ses mœurs, si abandonné à ses passions, et qu'il sut transmettre à son élève Sandro Boticelli.

ANDREA DEL VEROCCHIO, OU PLUTOT ANDREA DETTO VEROCCHIO [1].

Cet autre sculpteur du même temps suivit la même direction et obtint non moins de succès. Dans ceux de ses ouvrages où il sut se rendre absolument maître de sa matière, il fit preuve d'un esprit de pénétration et d'une recherche extrêmement délicate de ce qui est l'exacte imitation des objets [2]. Ce soin porté trop loin donne, il est vrai, à certaines de ses statues, quelque chose de sec et de crû, et laisse apercevoir une minutie de travail qui en amoindrit le caractère ; l'arrangement de ses draperies est aussi parfois trop mesquin et trop apprêté.

Andrea del Verocchio fit de nombreuses études pour arriver à la connaissance du modelé ; il s'appliqua des premiers à mouler en plâtre des personnes vivantes ou des cadavres, ce qui lui permit d'atteindre à une reproduction complète des formes organiques, mais ce qui aussi donne à ses sculptures l'apparence d'une pénible et trop servile imitation. Ses tableaux offrent un caractère analogue. Le Baptême de Jésus-Christ, qui se voit actuellement dans la galerie de l'Académie de Florence, et qui, suivant Vasari, renferme un ange

[1] Mort à cinquante-six ans en 1488. Il fut, dit-on, élève du Donatello, mais ne put l'être de Brunelesco, mort en 1446. Il était orfèvre, sculpteur, graveur, et fit peu de tableaux.

[2] On cite comme son chef-d'œuvre, en tous points excellent, une fontaine de bronze qui est dans la cour du vieux palais de Florence ; elle a pour sujet un très-agréable enfant ailé qui presse un dauphin entre ses bras ; le choix des formes, la vivacité du mouvement, l'équilibre parfait de cette statue, lui assigne un rang très-distingué, et Vasari la jugeait admirable.

peint par Léonard de Vinci dans sa première jeunesse [1], est pareillement exécuté d'une manière maigre; les figures sont bien dessinées et bien disposées, mais leur caractère est fort commun et sans aucune noblesse; la nature en est pauvre [2].

Andrea dut moins sa célébrité à ses propres ouvrages qu'aux élèves qui se formèrent sous sa direction et mirent à profit ses exemples. Il suffit d'indiquer parmi eux Léonard de Vinci et Lorenzo di Credi [3].

LORENZO DI CREDI [4].

Le grand mérite de Léonard contribua sans doute beaucoup à relever l'importance de son maître; cependant celui-ci sut si bien inspirer à Lorenzo, dont le talent était beaucoup plus restreint, le besoin de transporter dans ses tableaux ces patientes recherches du modelé qui semblaient n'appartenir qu'à la statuaire, et Lorenzo réussit à donner des formes si agréables et un caractère si particulier de douce rêverie à ses Christs enfants, qu'il doit être placé parmi les meilleurs artistes de l'époque. Il se renferma, du reste, pendant le cours d'une assez longue vie, dans le cercle assez étroit de simples madones, d'enfants Jésus et de petits

[1] Cet ange était assez bien pour faire prévoir ce que Léonard deviendrait un jour, et pour déterminer Andrea, son maître, honteux d'être vaincu par un enfant, à renoncer à la peinture.

[2] Voyez la gravure de ce tableau sur la planche XLVII de l'*Histoire de la peinture* de ROSINI.

[3] Vasari met aussi le Pérugin au nombre des élèves de Verocchio.

[4] Lorenzo Sciarpelloni, plus connu sous le nom de Lorenzo di Credi, né en 1453, vivait encore en 1531.

anges; il se perfectionna aussi en s'exerçant à copier les tableaux et les dessins de Léonard, dont il imita le précieux fini avec le soin extrême qu'il mettait dans l'exécution de ses propres ouvrages; mais il substituait aux airs riants une gravité douce et mélancolique, état habituel de son âme, que lui avaient, dit-on, inspirée les prédications de Savonarole, dont il était un des plus grands admirateurs.

Le Musée du Louvre possède, sous le n° 958, un des plus anciens tableaux de ce maître. La Vierge présente l'enfant Jésus à l'adoration de saint Julien l'Hospitalier; de l'autre côté, saint Nicolas, évêque de Myre, s'occupe de la lecture des livres saints. Voici en quels termes Vasari fait mention de cet ouvrage : « Mais la meilleure production de Lorenzo, celle où « il a fait le plus d'efforts pour se surpasser lui-même, « est dans une chapelle de Castello; il représente la « Vierge, saint Julien et saint Nicolas. Si on admet « que le fini est nécessaire pour la conservation des « peintures à l'huile, on n'a qu'à prendre pour modèle « ce tableau qui est exécuté avec une recherche telle « qu'on ne saurait le surpasser [1].

On retrouve dans cet ouvrage, qui est parfaitement conservé, tout ce qu'il y avait d'attrayant, de pur et d'aimable dans l'âme du peintre.

[1] N'est-il pas singulier de trouver immédiatement après ce passage une note de M. Léclanché, traducteur de Vasari, qui nous dit doctoralement : *Tous les ouvrages de Lorenzo di Credi, jusqu'à présent mentionnés, ont disparu !*

LÉONARD DE VINCI [1].

Léonard, né en 1462, au château de Vinci, dans le val d'Arno, était enfant naturel de Ser Piero d'Antonio, notaire de la seigneurie de Florence [2]; il ne fut effectivement le fils d'aucune des trois femmes que son père avait épousées, mais il vécut dans la famille, et il est à croire qu'il a été légitimé.

Quoique nous n'ayons à nous occuper de lui que comme de l'un des plus grands peintres qui aient existé, il nous est impossible de ne pas dire que ce fut un génie sublime, qui agrandit le cercle de toutes les connaissances humaines, que ses découvertes scientifiques et ses recherches philosophiques placent à la tête des savants de son époque, un homme également supérieur par les grandes qualités de l'imagination, de l'âme et de l'esprit, en qui la nature semble avoir voulu montrer sa toute-puissance en le

[1] La partie du manuscrit relative à Léonard de Vinci manque. On doit supposer que M. Rigollot l'a retirée, la jugeant incomplète, lorsqu'il entreprit de publier à part, et publia en effet en 1848, une brochure intitulée : *Essai d'un catalogue des œuvres de Léonard de Vinci*, que nous reproduisons ici pour remplacer ce chapitre.

[2] On ignora longtemps la véritable date de sa naissance. Dei, bibliothécaire à Florence, la trouva dans l'arbre généalogique de la famille Vinci, qu'il a publié en 1771 dans le t. II, p. 127 des *Elogi degli uomini illustri Toscani, Lucca,* 4 vol. in-8°. Le Père Sébastien Resta, dont les recherches sont consignées dans quelques lettres recueillies par Bottari en 1754, faisait naître Léonard en 1467, en s'appuyant sur ce fait, entièrement erroné, qu'il avait vu le Jugement dernier de Michel-Ange.

Mariette, dans sa lettre au comte de Caylus, dit qu'il naquit en 1443. — Les mémoires manuscrits du Milanais Pagave faisaient supposer que c'était en 1444 ; le calcul de Vasari présumait l'année 1445; d'Argenville se rapprochait plus de la vérité, en indiquant 1455.

faisant aussi le plus beau et le plus fort de ses contemporains.

Nous empruntons ces expressions à M. Libri, qui a employé une partie du 3e volume de son *Histoire des sciences mathématiques en Italie, depuis la renaissance des lettres jusqu'à la fin du* XVIIe *siècle* (1840), à exposer les travaux de Léonard dans les mathématiques, la physique et la philosophie; travaux encore conservés dans ses manuscrits autographes déposés particulièrement dans les bibliothèques publiques de Paris et de Milan [1].

M. Libri dit que les succès obtenus par Léonard dans toutes les branches des connaissances humaines suffiraient à l'illustration de plusieurs savants ; mais nous croyons qu'il n'a pas suffisamment raison lorsqu'il ajoute que Léonard ne s'occupa qu'accidentellement des arts du dessin; nous pensons, nous, que sa gloire principale et la plus durable repose sur les progrès qu'il a fait faire à la peinture. Ses découvertes scientifiques ont été, depuis longtemps, de beaucoup dépassées, et il faut compulser péniblement l'histoire des travaux de ses contemporains pour en apprécier la valeur, tandis que les chefs-d'œuvre de son pinceau brillent encore d'un magique éclat, et, depuis trois siècles et demi, n'ont pu être surpassés.

Léonard, placé de bonne heure en apprentissage chez le sculpteur Andrea del Verocchio, poursuivit

[1] Outre les détails donnés sur ses manuscrits, par M. Libri, il faut lire l'*Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, avec des fragments tirés de ses manucrsits*, par Jean-Baptiste VENTURI, Paris, an V (1797); essai qui n'est au reste que l'introduction d'un ouvrage qui n'a pas été publié.

avec persévérance les recherches délicates et réfléchies de son maître, qui s'était appliqué, avec un soin peut-être trop minutieux; à l'exacte imitation des objets. Il arriva, par une étude assidue des lois de la forme, à atteindre, dans l'expression des figures, une sûreté, une finesse d'expression et une profondeur de sentiments jusque-là entièrement inconnues; aussi s'est-il acquis de bonne heure, chez les artistes de son temps, une haute considération et une grande autorité. Cependant on ne lui donna pas, dans la plupart des nouvelles histoires de l'art, la place qu'il a droit d'occuper, celle de fondateur d'une science anatomique positive [1] et de la perception claire et intelligente de tout ce qui concerne le modelé [2] et le mouvement. Peut-être doit-on en accuser Vasari, qui n'a pas compris combien la direction, peut-être subtile et peu pratique, que suivait Léonard, était nécessaire pour dissiper le nuage qui couvrait encore les productions de la peinture; malheureusement le biographe italien passa sur ses premiers travaux, soit qu'ils lui fussent inconnus, soit qu'il ne sût pas en apprécier l'importance [3] : il

[1] Il faut s'entendre sur ce point; l'anatomie dont s'occupa Léonard est moins la science des muscles, où triompha Michel-Ange, que l'observation des effets produits sur nos organes par les affections de l'âme ou les passions.

[2] Le modelé ou la forme intérieure, ou bien encore la dispensation de la lumière et des ombres, et le contour ou la forme extérieure, furent traités par lui dans leur ensemble et leurs détails avec une largeur et une vérité tout-à-fait nouvelles.

[3] On avait déjà accusé Vasari d'avoir traité avec négligence la vie de Léonard, et même d'avoir plutôt contribué à embrouiller qu'à éclaircir ce qui était relatif à ses ouvrages, peut-être dans l'intérêt de Michel-Ange dont il était le rival. (*Leonardo da' Vinci, von* Hugo *Grafen von* Gallemberg, p. 97.)

n'était pas préparé à nous faire connaître avec des détails suffisants, ce qui serait pour nous si instructif, la manière dont se développa le génie de ce grand peintre. Sans doute il nous le montre dans son jeune âge, tantôt observant continuellement et cherchant à imiter les apparences si variées des formes individuelles [1], tantôt méditant sur les principes fondamentaux de l'art, tantôt plongé dans de profondes réflexions, mais il fallait nous faire voir, dit M. de Rumohr [2], au moyen d'exemples, par quelle gradation il monta assez haut et domina assez son sujet pour avoir entrepris et terminé, dans les dix dernières années du xve siècle, la célèbre cène du couvent des Dominicains de *Santa Maria delle Grazie* de Milan, et cela avant les essais de la jeunesse de Raphael, avant les premiers grands ouvrages de Michel-Ange. Quoiqu'en général l'attitude et le mouvement de ses personnages dénotent en lui plus de prudence et de choix que de facilité et de liberté d'esprit, on ne peut méconnaître que, dans la distribution harmonique et l'ordonnance des diverses parties, dans l'indication assurée des lignes et des formes organiques des corps, dans leur dessin et la perfection de leur modelé, il a de beaucoup dépassé ses contemporains et montré le premier jusqu'où pouvait s'élever le peintre qui s'était rendu maître de tous les moyens de l'art.

Rien ne serait plus instructif que de pouvoir comparer entre elles les productions de la jeunesse de

[1] Il modelait et dessinait constamment dans son enfance, dit Vasari ; c'était là sa fantaisie la plus forte.

[2] *Italienische Forschungen*, t. II, p. 306.

Léonard avec celles de son âge mûr et de distinguer celles qui appartiennent aux diverses époques de sa vie. L'étude de la marche progressive de son talent pourrait se faire aussi à l'aide de ses nombreux dessins, s'il était possible de discerner ceux de ses premiers temps, qui sont peut-être attribués aux vieux maîtres florentins, tandis que ceux que l'on conserve en France ou à Milan appartiennent aux années où il avait atteint son apogée.

Ce qu'il importe de constater et d'éclaircir, c'est ce que Léonard avait conservé de la direction, à la fois sculpturale et pittoresque, imprimée par Pollajuolo et le Verocchio à la peinture florentine déjà si perfectionnée, et qu'il dota de qualités dont furent privés les plus beaux ouvrages du Ghirlandajo, savoir : une connaissance approfondie des formes organiques et son application sûre et délicate à la pratique.

Ce mérite déjà immense en lui-même, puisqu'il est le plus solide fondement de l'art, et dans lequel on doit comprendre la science du clair obscur et de la perspective linéaire, ainsi que le sentiment du beau porté à un degré très-éminent, fut encore relevé dans Léonard en ce qu'il conçut une idée plus pure et plus grave de ce qui convient à la dignité des sujets religieux, qu'il n'était encore arrivé à aucun des peintres florentins de la seconde moitié du xve siècle.

Sans doute, l'école de Fra Filippo traita ces sujets d'une manière juste et souvent heureuse, si on ne les considère que relativement au mouvement et à l'action dont elle faisait son point de vue principal.

Celle de Cosimo Roselli plaît par ce qu'il y a de clair, de piquant et de caractéristique dans son expression, mais toutes deux furent également impuissantes à rendre les pures émotions de l'âme, la douce harmonie des sentiments religieux et à se pénétrer de leur signification intime; elles furent particulièrement malheureuses dans leurs vierges dont l'idée, généralement altérée, dérive plus ou moins directement du type *giottesque :* il serait possible que dans cette vieille école on se fût fait illusion en prétendant, par une représentation vague et indécise, laisser un champ plus libre à l'imagination du spectateur, mais cela n'est pas applicable aux peintres moins anciens qui, dans le caractère plus décidé donné aux traits de leurs madones, ont montré quelle préoccupation les dirigeait et quelle était leur manière de sentir.

C'est ainsi que les vierges de Fra Filippo ont quelque chose de commun et de grossier; celles de Cosimo Roselli sont laides ; Sandro et Dominique Ghirlandajo leur donnent l'apparence de braves et honnêtes bourgeoises, et il semble que le pinceau de Filippino n'ait pris pour modèles que de jolies grisettes.

Au contraire, il appartient à Léonard, dès ses premières madones (à Saint-Onufre [1], à Lucques, dans la maison Buonvisi), de combiner la beauté ravissante de la forme et le maintien le plus gracieux avec le caractère élevé qui commande la vénération.

S'il est vrai, comme le dit Vasari, que Pierre Péru-

[1] On verra plus loin que la date de la Vierge peinte au couvent de Saint-Onufre est un sujet de discussion.

gin ait été l'élève du Verocchio ou plutôt, comme on peut raisonnablement le penser, s'il s'est seulement perfectionné sous sa direction, il se pourrait très-bien que cette conception si délicate et d'un sens si intime par laquelle les compositions chrétiennes de Léonard se distinguent si heureusement de celles des Florentins de son temps, lui ait été communiquée par le Pérugin qui l'aurait transplantée de l'école ombrienne, dont elle forme le caractère spécial, dans celle du Verocchio.

Pour pouvoir classer chronologiquement les ouvrages de Léonard qui sont parvenus jusqu'à nous, ou sur lesquels on possède des renseignements plus ou moins exacts, il faut préalablement avoir déterminé les principales époques de sa vie.

Après celle de sa naissance qui, ainsi que nous l'avons dit, a été longtemps ignorée, vient celle où, fatigué de vivre obscur ou délaissé dans son pays, il quitta la Toscane pour aller à Milan, où l'appelait Louis Sforze dit le Maure, alors régent ou administrateur du duché. Lorsque Vasari a dit qu'il ne s'y rendit qu'en 1494, alors que Louis-le-Maure succéda réellement à son neveu, qu'il fit, dit-on, empoisonner, il se trompait évidemment. Il résulte des témoignages contemporains et des indications existantes dans les propres manuscrits de Léonard, qu'il arriva à Milan au moins en 1483 et peut-être même en 1480. Il y séjourna jusqu'en 1499, c'est-à-dire jusqu'à l'invasion du Milanais par les armées françaises. On croit qu'il se rendit, pendant ces moments difficiles, chez son ami Melzi, à Vaprio, et ne quitta le Milanais qu'en l'année 1500, lorsque Louis-le-Maure eût été livré aux

Français et qu'il vit que Louis XII n'était pas disposé à employer ses talents. Il retourna alors à Florence avec son fidèle Salai et le mathématicien Fra Luca Pacciolo. Il y fut accueilli avec faveur par le gonfalonier Soderini, qui lui assigna une pension convenable.

En 1502, il parcourut une partie de l'Italie en qualité d'ingénieur-général et d'architecte attaché au service de César Borgia, duc de Valentinois [1], alors pourvu du titre de gonfalonier et de capitaine-général de l'Eglise.

En 1503 ou 1504, il fut chargé de composer à Florence, pour l'ornement du palais, le célèbre carton de la bataille d'Anghiari. Il paraît qu'en 1506 il fut employé par Louis XII, on présume même qu'il fit alors un voyage en France et qu'il y demeura quelque temps [2].

Léonard retourna en Lombardie en 1507 ; il revint à Vaprio, resta dans ce pays en 1508 et 1509, pendant qu'il se trouvait sous la domination de Louis XII, et reçut de ce monarque diverses faveurs, entre autres celle d'une prise d'eau dans le canal qui va de Saint-Christophe à Milan et le titre de *peintre du roi pour Amboise*. Il alla en 1510 à Florence pour soutenir ses droits à l'héritage de son oncle François et revint à Milan en 1512 avec son élève Salai. Vers ce temps, Maximilien, fils de Louis-le-Maure, parvint à rentrer

[1] Appelé assez singulièrement dans la *Biographie universelle* (article Léonard de Vinci), le duc Valentin.

[2] On trouve à cette date, dans ses manuscrits, un dessin du jardin de Blois (Bles), et des indications relatives à des carrières existantes dans le marquisat de Saluces, qu'il aurait visitées.

dans ses Etats, et l'on présume que Léonard fit de nouveau son portrait.

Après que les Français eurent abandonné le Milanais, par suite de la bataille de Novare, Léonard alla à Rome avec ses élèves Giovanni (peut-être Beltraffio), Francesco Melzi, Salai, Lorenzo (sans doute Lotto) et Fanfoia (peut-être Fojano), dans l'automne de 1514, en compagnie de Julien de Médicis, frère de Léon X, auquel il s'adjoignit en passant à Florence. Mais en 1515, dès que François Ier se fût emparé du Milanais, peu après son avènement à la couronne, Léonard vint le trouver [1] et l'accompagna à Bologne lors de l'entrevue qu'il eut avec le pape pour le concordat signé le 8 décembre ; il retourna à Milan avec François Ier, et sur ses instances il se rendit en France à la fin de 1516. Il paraît que pendant le temps qu'il y vécut il s'occupa surtout d'un projet de canal pour l'assainissement de la Sologne et ne laissa aucun ouvrage digne de sa haute renommée. Il mourut au château de Cloux, près d'Amboise, le 2 mai 1519, après avoir été longtemps malade [2].

On a remarqué que Vasari parlait autrement des sentiments religieux de Léonard dans la seconde édition de ses œuvres publiée en 1568, que dans la première qui vit le jour en 1550. Cela s'explique tout naturellement par les progrès inquiétants que le protestantisme faisait alors; les écrivains italiens furent

[1] Il fit, probablement pour l'entrée de François Ier à Pavie, le lion mécanique dont il est parlé dans son histoire, comme d'une invention merveilleuse.

[2] *Finalemente venuto vecchio, stette molti mesi ammalato* (Vasari).

forcés d'être plus circonspects sur ces matières délicates, et retranchèrent ou modifièrent les passages de leurs livres qui pouvaient porter quelque atteinte à la religion. On voulait, dit M. Libri, transformer les artistes en saints et en anachorètes; de là est né, ajoute-t-il, ce préjugé que les grands artistes n'avaient si bien traité des sujets de dévotion que parce qu'ils étaient eux-mêmes éminemment religieux [1].

[1] Pour bien connaître la vie et les œuvres de Léonard, il faut consulter les ouvrages suivants:

Ce qu'ont écrit sur lui Vasari, Borghini (dans le livre intitulé: *Il Riposo di Raffaello* BORGHINI, *in cui si favella della pittura et della sculptura de' più illustri pittori e scultori antichi e moderni, opere loro e delle cose appartinenti all'arte.* Firenze, 1584); Lomazzo (dans son *Trattato dell'arte della pittura scultura ed architettura.* Milano, 1585, et dans l'*Idea del tempio della pittura*, etc., Milano, 1590); Mariette (dans sa *Lettre à M. le comte de Caylus*, placée en tête d'un recueil de gravures faites d'après Léonard, que nous citerons plus bas; Paris, 1730), etc., a été réuni dans le second volume d'une édition commencée par J. Piacenza de l'ouvrage de Baldinucci ayant pour titre: *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in quà.* Torino, 1770, in-4°.

Une publication plus importante est celle de Charles Amoretti, mort à Milan en 1816 l'un des conservateurs de la bibliothèque Ambrosienne, intitulée *Memorie storiche sù la vita, gli studii e le opere di Lionardo da Vinci.* Milano, 1784-1804 (et 1809, dans la *Raccolta de' classici italiani*).

L'ouvrage du comte Ugo de Gallemberg publié à Leipsick en 1834, sous le titre de *Leonardo da Vinci*, n'en est guère qu'une traduction accrue de diverses additions tirées d'auteurs allemands.

Il a paru à Londres, en 1828, une Vie de Léonard par Brown, que nous ne connaissons pas (*The life of Leonard da Vinci*).

Le troisième livre du premier volume de l'*Histoire de la Peinture en Italie*, par M. B. A. A. (Beyle, plus connu sous le pseudonyme de Stendhal, mort le 25 mars 1842), Paris, 1817, ayant pour titre: *Vie de Léonard de Vinci*, est jusqu'ici ce qui a été publié en français de plus détaillé sur ce grand peintre; il est à regretter que l'auteur, d'ailleurs homme de goût, ait cherché à faire tant parade de son esprit.

M. Delécluze, écrivain éclairé et critique judicieux, a publié, en 1841, dans le journal appelé *l'Artiste*, un assez long article intitulé

Léonard de Vinci. C'est, dit-il, *l'un des génies les plus extraordinaires qui soient apparus en ce monde;* il est, comme *peintre, supérieur à Michel-Ange, au moins égal à Raphael*. Les peintures qu'il exécuta à Florence (vers 1500), *sont les plus parfaites, peut-être, qui aient été produites par la main des hommes; il a formé une école et des élèves infiniment supérieurs à ceux de Michel-Ange, et même à ceux de Raphael.*

Nous n'indiquerons par les gravures isolées faites d'après les tableaux ou les dessins de Léonard, mais seulement les recueils de planches.

Diversæ probæ aquæ fortis factæ a Wenceslao Hollar Bohem. Antverpiæ, anno 1645. — Une seconde édition a été donnée en Angleterre, sous le titre de *Diverse antike faces after Leonardo da Vinci, etched in copper by W. Hollar*. London, 1666. — Ces gravures, au nombre de 100, ont été exécutées d'après les dessins de la collection de lord Arundel.

Recueil de têtes de caractère et de charges, dessinées par Léonard de Vinci, et gravées par le C. D. C. (le comte de Caylus) ; Paris, 1730, in-4°. Ces planches sont au nombre de 30.

Disegni di Leonardo da Vinci, incisi et publicati da Carlo Giuseppe Gerli, raggionamento premesso e spiegazioni delle tavole ital. et franc. Milano, 1784, in-f° de 61 planches exécutées, pour la plupart, sur les dessins renfermés dans les manuscrits de Léonard conservés à la Bibliothèque Ambrosienne; les explications sont d'Amoretti.

Raccolta di disegni incisi da Girolamo Mantelli di Canobio su gli originali existenti nella Biblioteca Ambrosiana di mano di Leonardo da Vinci e de suoi scolari Lombardi. Milano, 1785, fol. atl.

Imitations of original designs by Leonardo da Vinci, consisting of various drawings, etc., in his Majesty's collection, published by John Chamberlaine. London, 1796, f°. Le premier fascicule seul est gravé d'après Léonard; il contient, outre son propre portrait, cinq dessins, dont deux sont relatifs à l'anatomie.

La bibliothèque du nouveau palais, ou *Buckingham-house*, appartenant au roi d'Angleterre, possède trois volumes de dessins originaux de Léonard représentant toute sorte de sujets : des figures, des caricatures; des chevaux et d'autres animaux, avec leur anatomie; l'esquisse d'un combat d'éléphants; des figures ayant rapport à l'optique, à la perspective, à l'hydraulique, à la balistique; des machines de guerre, des cartes géographiques et topographiques de route ou de cours de rivières; des vues de montagnes; des plantes qu'il faisait entrer dans ses tableaux; des notes de musique, etc.

Un de ces volumes, formant un in-folio de 235 feuilles de papier, renferme des dessins d'anatomie exécutés à la plume avec une grande netteté, et accompagnés de courtes explications; ils représentent des

têtes, les parties naturelles de la femme, des fœtus, les os, les muscles, les veines, les viscères et le cerveau ; ils faisaient partie d'un traité d'anatomie composé par Léonard, et qui était l'un des treize volumes que possédait François Melzi, l'ami dévoué qui l'avait suivi en France. On présume que le comte d'Arundel acheta ces dessins en 1636, quand il était ambassadeur de Charles Ier auprès de l'empereur Ferdinand II. Après avoir été longtemps perdus, ils furent retrouvés, lorsque Georges III monta sur le trône, dans une armoire dont la clef était égarée, dans l'appartement de la reine Caroline à Kensington.

C'est de ce recueil qu'on a extrait une composition fort singulière, publiée en 1830, à Lunebourg, sous le titre de *Tabula anatomica Leonardi da Vinci, summi quondam pictoris, e Bibliotheca augustissimi Magnæ Britanniæ, Hannoveræque regis deprompta, venerem obversam e legibus naturæ hominibus solam convenire ostendens*, grand in-4°. Il s'y trouve une courte explication de Léonard, et l'on y a ajouté un passage tiré de Blumenbach.

Cooper a publié neuf planches d'anatomie relatives aux mouvements du corps humain, d'après les dessins originaux de Léonard, qui lui avaient été procurés, en grande partie, par le cardinal Silvio Valenti.

Fumagalli. Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia. Milano, 1811. Gravures fort utiles pour connaître les ouvrages de Léonard et de ses élèves.

ESSAI D'UN CATALOGUE DES ŒUVRES DE LÉONARD DE VINCI[1].

1. — *Le Baptême de Jésus.*

Ce tableau, peint par Verocchio, dans lequel Léonard, jeune écolier (vers 1468, à l'âge de 16 ans), a exécuté un ange assez beau pour faire prévoir ce qu'il deviendrait un jour et pour déterminer son maître, honteux d'être vaincu par un enfant, à renoncer à la peinture, se conserve actuellement dans la galerie de l'Académie des beaux-arts de Florence, et l'on en trouve la gravure au trait sur la planche XLVII de l'*Histoire de la peinture italienne* de M. Rosini.

L'expression de la tête de l'ange est délicieuse, et, en général, le dessin contraste beaucoup avec celui d'Andrea Verocchio, qui est très-étudié, mais maigre, et dont les figures, quoique bien disposées, sont d'un caractère commun, d'une nature pauvre et sans noblesse[2].

2. — *Adam et Ève.*

Le carton, dessiné en grisaille et à la brosse, ouvrage de sa jeunesse, représentant *Adam et Ève* dans le Paradis terrestre, fut fait pour une tapisserie des-

[1] Toutes les fois que, dans ce catalogue, nous ne nommerons pas M. Passavant, ce que nous aurons extrait des notes manuscrites qu'il nous a communiquées, sera en italiques.

[2] Il y a dans la galerie royale de Berlin, sous le n° 214 de la 1re division, une Sainte-Famille, où l'enfant Jésus embrasse le petit saint Jean, peinte en détrempe, qui, placée sous le nom d'André Verocchio, est supposée exécutée avec la coopération de Léonard; mais cela est fort douteux.

tinée au roi de Portugal; du temps de Vasari, il appartenait à Ottavien de Médicis; il est actuellement perdu.

3. — *La Nativité de Notre-Seigneur.*

Le duc de Milan, Louis Sforza, fit présent de ce tableau à l'empereur Maximilien qui, en 1493, vint en Lombardie épouser sa nièce Blanche-Marie Sforza. On dit que c'était un tableau d'autel, peint seulement en 1496; il ne se retrouve plus.

4. — *L'Adoration des Mages.*

Ce tableau, de la galerie des Uffizi de Florence, gravé au trait sur la planche LXXVI de l'Atlas de l'*Histoire de la peinture italienne* de Rosini, *seulement préparé avec une couleur brune, permet d'étudier les procédés employés par Léonard; d'abord il dessinait assez nettement, avec la plume ou le pinceau, sur le panneau préparé*, et *mettait le tout en perspective, comme le prouve un dessin fait pour ce même tableau (dessin conservé aussi dans la Galerie de Florence)*, *ensuite il ombrait avec une couleur brune, mais comme il se servait d'une espèce de bitume*, *le ton en est devenu très-foncé*, *et*, *dans les ouvrages qu'il a terminés*, *cette couleur bitumineuse a absorbé toutes les autres et noirci les ombres outre mesure.*

C'est une des plus précieuses compositions de Léonard, soit par le nombre des figures qui donnent bien l'idée d'un cortége royal, soit par la disposition judicieuse et naturelle des groupes, la variété infinie des caractères, des attitudes, des expressions de respect, d'amour et de curiosité ainsi que par l'exquise

beauté des visages, la grâce de la Vierge, la dignité de l'enfant Jésus; il semble cependant que, dans l'exécution, l'artiste se soit plus préoccupé encore des effets de lumière ou du clair obscur (très-remarquables relativement à la date de ce tableau) que du dessin précis des formes. Cet ouvrage, tout inachevé qu'il est resté, est extrêmement instructif pour l'histoire de l'art et montre que Léonard est le premier des grands peintres italiens qui, avant les Lombards et les Vénitiens, ait senti toute l'importance du clair obscur et combien il était nécessaire pour obtenir un effet pittoresque complet; quoique la pratique de la peinture ait toujours été pour lui difficile et trop lente pour qu'il arrivât à en multiplier suffisamment les exemples, il était parvenu, par ses méditations et de patients efforts, à faire saillir les formes et leur modelé avec une perfection entièrement inconnue, et à obtenir, avant tous les autres, de larges masses par l'emploi bien entendu de la lumière. Dans cette Adoration des Mages, où s'observe une simplicité remarquable dans la distribution générale, les personnages, formant des groupes liés ensemble par grande masse, sont placés dans une obscurité commune d'où ils ressortent par des reflets faibles et des lumières rompues; exemple qui ne resta pas stérile pour ses contemporains, surtout pour Fra Bartholomeo de Saint-Marc qui y puisa l'art d'éclairer ses tableaux, ainsi que la manière de les soutenir par l'emploi du brun sur brun [1].

On pense que ce tableau a été peint vers 1480 ou

[1] Voyez C. Fr. von RUMOHR. *Italienische Forschungun*, t. III, p. 89. — 1831.

1482, avant que Léonard ne quittât Florence pour la Lombardie. On a cru remarquer que les airs de tête et la forme des visages, surtout celui de la Vierge, n'y ressemblent pas à ceux qui se montrent sur les ouvrages postérieurs de Léonard, alors qu'il prit pour modèle le caractère propre aux femmes milanaises.

5. — *Une figure d'ange.*

Vasari nous apprend que le duc Cosme de Médicis possédait une figure d'ange ayant un bras élevé et venant en avant, offrant un raccourci admirable du coude à l'épaule.

Ce tableau, qui avait peut-être été relégué dans quelque villa, sous la régence des deux grandes duchesses de Toscane, puis caché dans les greniers du palais Pitti avec les mauvais ouvrages dont on avait purgé la galerie, fut vendu il y a peu d'années, à la criée, à un brocanteur qui, l'ayant restauré, le vendit à son tour à un Russe ou à un Anglais. *On dit que le grand duc ayant appris ce qui s'était passé, demanda à racheter ce tableau, mais qu'on lui en fit un prix si exorbitant, qu'il ne voulut plus en entendre parler.*

6. — *Saint Jérôme en pénitence.*

Ce petit tableau de la collection du cardinal Fesch (n° 750) est *préparé de la même manière que l'Adoration des Mages de la Galerie de Florence. Saint Jérôme est à genoux dans une grotte, ayant le Lion à ses côtés. La tête du saint est d'un modelé et d'une exécution merveilleuse ; le reste n'est qu'ébauché.*

Gerli (*Disegni di Lionardo*, etc. Tab. I,) *a publié un dessin qui paraît être une esquisse pour la figure de ce tableau.*

Ignatius Hugford, peintre Anglais, habitant Florence, possédait une terre cuite d'environ 65 *centimètres de hauteur représentant le même sujet, et qui a été reconnue pour un ouvrage de Léonard.*

Ce saint Jérôme est-il celui qui a appartenu à Angelica Kauffmann?

Il se trouvait aussi en Espagne un saint Jérôme dans une grotte, attribué à Léonard.

7. — *Saint Jean-Baptiste.*

Il tient une croix d'une main et de l'autre montre le ciel; tableau du Louvre, portant le n° 1,084. Louis XIII en avait fait présent au roi d'Angleterre, Charles Ier, qui lui donna en retour un portrait d'Erasme par Holbein, et une Sainte-Famille du Titien. Il fut racheté plus tard du célèbre amateur Jabach.

La tête est d'un fini surprenant, le visage est plein d'enthousiasme et comme ivre de plaisir; l'expression de la bouche et des yeux rappelle les peintures du Corrège et montre combien l'influence de Léonard a été puissante sur ce dernier. Ce qu'il y a de plus admirable est la finesse avec laquelle toutes les parties sont modelées et arrondies. Le ton local des chairs, qui est rougeâtre et un peu froid, se nuance, dans les tons moyens, de la manière la plus délicate, avec une teinte légèrement enfumée (le *sfumato* des Italiens); les ombres sont souvent poussées jusqu'à une sombre opacité, tandis que les parties les plus éclairées ont une sorte de brillant métallique.

Il est à regretter que la tête soit seule pure des retouches qui se remarquent dans les autres parties, particulièrement dans le corps et le bras qui ont beaucoup souffert et paraissent très-frottés.

Le docteur Kugler (*Handbuch der Kunstgeschichte*, 1842) dit que cette figure de saint Jean, le portrait de Lucretia Crivelli et celui de Mona Lisa, qui tous trois sont au Louvre, doivent être regardés comme les œuvres les plus authentiques de Léonard et de son époque la plus brillante, tandis que presque toutes les autres indications sont relatives à des cartons ou à des tableaux inachevés ou perdus. Encore n'est-on pas sûr, pour la plupart, qu'ils soient de sa main, et on ne lui en attribue guère que l'invention.

Une copie de ce saint Jean se trouve à l'Ambrosienne de Milan.

8. — *Buste de saint Jean.*

Conca (*Descrizione odeporica della Spagna, in cui spezialmente si da notizia delle cose spettanti alle belle arti*. Parma, 1793-1797, t. i, p. 129), *cite une tête d'un jeune saint Jean qui existait dans le palais du roi d'Espagne*. Est-ce la tête de saint Jean-Baptiste adolescent dont Raphael Mengs parle, comme se trouvant chez la princesse des Asturies (*Œuvres complètes*. Paris, 1786, t. ii, p. 75), dans laquelle il admirait la grande étude que Léonard avait faite du clair obscur, c'est-à-dire de cette dégradation de la plus forte lumière jusqu'à l'ombre la plus forte ?

Felibien (*Entretiens sur la vie et les ouvrages des peintres*, t. i, p. 195) mentionne une tête de saint Jean-Baptiste faite à Florence, vers l'an 1513, pour un gentilhomme du duc de Florence, appelé Camille de gli Albizzi, et qui se trouvait à l'hôtel de Condé, dans le cabinet de M. le Prince.

L'abbé Lanzi dit qu'il a vu plusieurs de ces têtes de

saint Jean-Baptiste, sans qu'on puisse affirmer qu'elles soient de la main de Léonard.

9. — *Tête de saint Jean.*

La tête tranchée de saint Jean-Baptiste sur un plat, qui se trouve dans la collection de l'Ambrosienne, à Milan, est très-finement exécutée, mais paraît faite par un élève d'après un dessin de Léonard, vu que le raccourci n'est pas senti. Les lumières des cheveux sont rehaussées d'or, ce qui ne se trouve sur aucun des ouvrages du maître.

10. — *Hérodiades ou Salomés.*

Il existe un certain nombre de compositions, différentes entre elles, ayant pour sujet une Hérodiade ou une Salomé, qui ont été attribuées à Léonard; plusieurs sont très-belles, mais paraissent être plutôt de ses élèves.

Tel est le tableau de la tribune de la Galerie de Florence, où les figures sont à mi-corps. Hérodiade, accompagnée de sa suivante, saisit la tête de saint Jean que le bourreau lui présente; l'expression est très-énergique et la finesse du travail extraordinaire; c'est un des plus beaux morceaux de la peinture: cependant, après avoir été pendant très-longtemps donné à Léonard, il a été reconnu pour être de Bernardino Luini, dont il est peut-être le chef-d'œuvre[1].

[1] Les productions de B. Luini, souvent douées d'un charme séduisant, sont tellement empreintes de l'esprit de Léonard, qu'on a longtemps placé les plus belles sous le nom de ce dernier. Cependant son dessin a moins de force et de science; il étudie le modelé avec moins de soin; l'expression des figures n'est pas aussi significative, n'a pas autant de profondeur. On sent qu'il a voulu joindre aux types, quelque

Une autre Hérodiade ou fille d'Hérodiade, recevant la tête de saint Jean, qui est au château royal de Hampton-Court et ne ressemble en rien à celle de la tribune de Florence, passe pour un original de Léonard, mais le docteur Waagen dit que cette belle peinture a, dans le sentiment et le ton, beaucoup du Beltraffio. (*Kunstwerke und Künstler in England*, t. I, s. 391.)

Suivant une note que M. le comte de Betz, très-habile connaisseur, a bien voulu nous remettre, il existe à Paris, dans le cabinet de M. Collot, ancien directeur de la monnaie, une magnifique reproduction de l'Hérodiade de Hampton-Court. M. Collot tient la sienne pour originale, et en effet, si elle ne l'est pas, elle est digne de l'être; elle est d'un ton plus clair, plus transparent et plus fin que celle de Hampton-Court, et si cette dernière et de Beltraffio, il pourrait bien se faire que celle de M. Collot fût de Léonard.

La galerie impériale de Vienne possède jusqu'à trois Hérodiades différentes, placées depuis longtemps sous le nom de Léonard. (Voyez le Catalogue des tableaux de la Galerie imp. et roy. de Vienne, par

peu individuels, propres à son maître, le caractère idéal des créations de Raphael, et le brillant de sa couleur nuit peut-être à la mystérieuse harmonie de ses compositions. Celles-ci ont, du reste, beaucoup de douceur et de la naïveté; leur ordonnance est simple et le travail en est facile. Outre cette belle Hérodiade, où, comme on l'a dit, *la grâce du style l'emporte sur l'horreur de l'action*, et les divers tableaux indiqués dans ce catalogue, nous mentionnerons de Luini le Saint Jean-Baptiste enfant, vu à mi-corps, et jouant avec un agneau, peinture ravissante, qui se voit à l'Ambrosienne de Milan, après avoir été au Musée Napoléon, sous le n° 1,033.

Chrétien Mechel. Basle, 1784)[1]; *deux de ces tableaux, où l'on ne voit que des demi-figures, sont de l'école de Léonard, mais d'auteurs incertains ;* celui qui offre une figure en pied, un peu moins grande que nature, est un ouvrage capital sous le rapport de l'expression, du ton, du fondu des couleurs, dit le comte de Gallemberg ; il ajoute cependant qu'on est partagé sur la question de son originalité[2], et M. Passavant l'attribue à Cesare da Sesto.

L'Hérodiade qui était dans la galerie d'Orléans paraît être une copie de l'Hérodiade de Vienne, faite par Ticini, pour être placée dans la galerie Mazarine et y tenir lieu de l'original. La galerie de Dresde possède une Hérodiade analogue, mais vue seulement jusqu'aux genoux.

On voit au Louvre, sous le n° 1,227, un tableau représentant Salomé, fille d'Hérodiade, recevant dans un bassin la tête de saint Jean-Baptiste qui lui est présentée par un bourreau, dont on ne voit que le bras ; il est placé sous le nom d'André Solari ou Solario, élève de Gaudenzio Ferrari, et que l'on confond quelquefois, dit le livret, avec André Salai ou Salaini, qui fut disciple de Léonard de Vinci, Milanais comme

[1] 1° Une Hérodiade en pied ordonnant au bourreau, qui lui apporte la tête de saint Jean-Baptiste, de la mettre dans un bassin de pierre, posé sur une pierre à côté d'elle. On en trouve le trait dans le *Musée religieux de Revoil*, t. I, n° 130.

2° Hérodiade tenant dans un plat d'argent la tête de saint Jean ; on voit, à côté d'elle, le bourreau qui vient de la lui remettre.

3° Hérodiade qui vient de recevoir du bourreau la tête de saint Jean-Baptiste, posée devant elle, sur une table, dans un bassin d'or; elle s'entretient avec une vieille qui se tient debout à ses côtés.

[2] Leonardo da Vinci, p. 221.

Solari et son contemporain. Le même livret ajoute que ce tableau, souvent attribué à Léonard, a été acheté par Louis XIV comme une production de Solari. On ne peut y méconnaître l'influence de Léonard ; le sentiment qui fait détourner, du sanglant objet qui lui est présenté, la belle et délicate figure de Salomé, sans cependant étouffer en elle l'expression du contentement qu'elle éprouve à porter à sa mère un pareil présent, est très-remarquable. Ce tableau a, dit-on, appartenu au cardinal de Richelieu, et a orné Versailles avant d'être placé au Louvre.

Dans une lettre insérée dans le numéro du 10 novembre 1847, du *Bulletin des Arts*, et relative aux rectifications à faire au livret du Louvre, M. Claudius Tarral dit que cette *Salomé attribuée à Solario est un joli Luini qui n'a d'ailleurs aucune ressemblance avec le beau Solario placé à côté, la Vierge et l'Enfant*, dont il sera question plus loin.

On indique encore d'autres Hérodiades qui sont à Rome aux palais Barberini, Colonna et Sciarra, et qu'on donne à B. Luini ou à son école.

11. — *Deux enfants jouant avec un agneau.*

Une lettre de Raphael Mengs, adressée à don Antonio Ponz, fait mention d'un tableau représentant deux enfants qui jouent avec un agneau (probablement *l'enfant Jésus et le petit saint Jean*), qui se trouvait à Madrid, dans le cabinet de la princesse des Asturies; il n'était pas terminé mais était du meilleur style de Léonard : indépendamment du mérite du clair obscur, il règne, dit Mengs, dans les mouvements agréables et gais des figures, une certaine grâce par laquelle il

paraît que le Corrège s'est aplani la route du style gracieux qui se trouve dans tous ses ouvrages. Conca (t. I, p. 129) le désigne comme *due graziosi putti che giugono con un agnello ;* c'est, dit-il, une belle chose de Léonard ; elle se trouvait dans le palais du roi à Madrid.

Il y avait à la galerie Aguado, sous le n° 341, un sujet peut-être analogue : *deux enfants jouent sur une pelouse émaillée de fleurs.* Ce tableau a été acheté 4,000 fr. en 1843 à la vente de cette collection.

12. — *Enfant Jésus de Bologne.*

L'abbé Lanzi[1] cite, comme lui paraissant authentique, un *Enfant Jésus* couché dans un riche berceau orné de perles, qui est à Bologne, au palais, dans les appartements du gonfalonier. Il n'offre de partie nue que la tête de l'enfant, qui est très-éclairée, ce qui avait fait croire qu'il n'était pas du maître ; mais la figure de Lucretia Crivelli du Louvre est également en pleine lumière. Est-ce l'enfant indiqué par Vasari comme fait pour Messer Baldassare Turini de Pescia ? D'un autre côté, Beyle croyait qu'il était de la première époque du maître, tout en ajoutant qu'il n'y a rien du style connu de Léonard (t. I, p. 168). Plus loin (p. 170), le même écrivain cite comme exemples des trois styles différents qu'il trouve à Léonard : pour le premier, cet enfant au berceau, de Bologne; — pour le second, la Vierge aux rochers, du Louvre; — et pour le troisième, l'Hérodiade de la tribune de Florence. Cependant on ne lui attribue plus ces deux

[1] *Histoire de la Peinture en Italie.*

derniers tableaux, et Beyle aurait dû, avant de se prononcer ainsi sur le style de Léonard, méditer le sage précepte donné par Mariette, dans sa lettre au comte de Caylus : « Pour bien connaître les maîtres, il faut « avoir examiné longtemps leurs ouvrages, en s'exer- « çant, non-seulement sur des originaux incontes- « tables, mais surtout sur ceux qui ont le plus de « perfection ; sans cela, il me paraît impossible de « décider d'une manière bien juste à quel degré ils « ont porté leur habileté. »

13. — *La Dispute de Jésus avec les Docteurs*, ou *les quatre Pharisiens*, est désigné à tort comme *Jésus-Christ avec saint Pierre et saint Jean* dans l'ouvrage intitulé *Briefen eines Verstorbenen* (Lettres d'un défunt) ; c'est un tableau dont le sujet est confus, obscur et mal disposé ; les personnages sont à mi-corps ; le Christ est représenté de face, son visage est doux, noble, mais peut-être un peu féminin, malgré sa barbe naissante (voyez d'AGINCOURT, *Hist. de l'Art*, pl. CLXXV) ; il a un vêtement de soie couvert de bijoux.

Cet ouvrage, qui appartenait à la famille Aldobrandini, se trouve actuellement au Musée national de Londres, après avoir passé dans la collection Carr. Ce tableau était regardé en Italie comme une œuvre de Léonard [1] ; on croit maintenant que ce grand maître n'en composa que le carton et que l'exécution en est due à l'excellent peintre Bernardino Luini.

M. Vaagen remarque qu'avant la publication de l'*Histoire de la peinture italienne* de l'abbé Lanzi, qui

[1] D'Agincourt dit qu'on attribuait ce tableau à Bernardino Luini, mais qu'il le croyait de Léonard.

fit connaître une foule de peintres du second rang, dont il mit en évidence les mérites et la manière, la dénomination des tableaux s'était faite avec beaucoup de légèreté, et qu'on se contentait de les attribuer à un petit nombre de chefs d'école. C'est ainsi que les ouvrages de Luini, de Salai, de Cesare de Sesto, d'Oggione, de Beltraffio, de Solario et des autres élèves ou imitateurs de Léonard de Vinci, étaient regardés comme étant de ce maître.

Actuellement qu'on sait discerner ce qui est particulier à ces différents artistes, qu'elle est, dit M. Vaagen (*Kunstwerke und Künstler in England*, 1837, tome I, page 185), l'œuvre authentique de Léonard dans laquelle on trouverait cette couleur des chairs si chaude, si brillante dans toutes leurs parties, et une teinte locale rouge et bleue des draperies aussi pure, aussi entière, aussi bien nourrie. Mais quelque beaux que soient les traits du Christ et quoiqu'ils rappellent, en général, le type bien connu de l'école de Léonard; quoiqu'il y ait sensiblement dans la figure une légère expression de mélancolie, elle manque de cette profondeur de caractère, de ce grandiose que Léonard savait imprimer à ses œuvres. De plus, le modelé et le dessin sont beaucoup trop faibles pour qu'on doive les lui attribuer, autant du moins qu'on peut le reconnaître au travers des malheureuses restaurations que ce tableau a subies. Suivant la méthode de plusieurs restaurateurs italiens, les carnations sont particulièrement recouvertes (*repiquées*) avec un vernis coloré qui leur donne un brillant insignifiant et une vaine apparence qui séduit à la vérité la foule, mais dont sont affligés les véritables connaisseurs, puisqu'ils

recherchent en vain les traits du pinceau et le modelé primitif. Le front, les joues et les mains du Christ ont surtout souffert de cette pratique.

M. Passavant, qui avait attribué cet ouvrage à Léonard, dans son voyage en Angleterre (*Kunstreise durch England.* — 1833), se range actuellement à l'opinion de M. Waagen.

Il en existe plusieurs copies : l'une des plus belles est à Rome, au palais Spada.

14. — *Cène de Milan.*

La Cène du couvent de *Santa Maria delle Grazie* de Milan [1] a été peinte à l'huile, vers l'an 1495, sur le mur du refectoire attenant à la cuisine.

[1] Nous croyons superflu de décrire cette admirable composition, sur laquelle on a déjà beaucoup écrit. Nous renvoyons aux livres spéciaux qui en traitent; savoir :

Storia genuina del Cenacolo insigne, par le P. *Paolo Pino.* Milano, 1796.

Collection de têtes du célèbre tableau de la Cène, de Léonard de Vinci, dessinées par du Tertre; précédée d'un abrégé de la vie de ce peintre, par Gault de Saint-Germain. Paris, 1808, in-f°, renfermant 14 planches.

Le peintre Joseph Bossi, mort en 1815, a publié un ouvrage splendide, intitulé *Del Cenaclo di Leonardo da Vinci libri IV.* Milano, 1810, in-f° de 250 pages. Ce n'est guère qu'une apologie de la copie de la Cène commandée à l'auteur pour servir au mosaïste romain Rafaelli, chargé par Napoléon, vers la fin de son règne, de reproduire le Cénacle de Léonard en une mosaïque de la grandeur de l'original, laquelle, terminée en 1818, est actuellement à Vienne, au Belvédère. Le tableau à l'huile de Bossi placé au Musée Bréra à Milan, auquel on préfère de beaucoup le carton exécuté par le même Bossi qui se trouve à Munich dans la galerie Leuchtenberg, n'est, dit-on, qu'un gros ouvrage peu fidèle et sans génie, bien inférieur aux anciennes copies de Marco d'Oggione. Le coloris tirant sur le noir de Léonard a été remplacé par une couleur de brique sans caractère. Son clair obscur est si faux, son coloris si lourd, que Rafaelli dut l'abandonner, et chercha, autant qu'il put, à diriger son travail d'après la peinture ori-

Quand Léonard l'exécuta, Raphael n'était qu'un enfant, le Titien et le Giorgion des écoliers, le Corrège au berceau; Michel-Ange, le seul qui pût lui disputer la palme, était peu propre à instruire les autres dans les découvertes qu'il avait faites dans l'art du dessin. D'ailleurs, Léonard possédait des connaissances restées toujours étrangères à Michel-Ange, particulièrement celle du clair obscur ou la science de l'ombre et de la lumière et de l'effet de celle-ci sur les couleurs. Malheureusement les injures du temps et des hommes, et, avant-tout peut-être, la mauvaise préparation des couleurs, ont tellement dégradé le chef-d'œuvre du couvent des Grâces, qu'à peine si quelques parties restent encore visibles. On sait quelle peine s'est donnée Raphael Morghen pour trouver, dans d'anciennes copies, ce qui pouvait lui servir de modèle, lorsqu'il entreprit, sur un dessin [1] de Teodoro Matteini, la belle gravure qu'il termina en 1800.

ginale de Léonard qui, quoique ternie et gâtée, offrait encore de grandes beautés. (*Essai sur l'Histoire de la Peinture en Italie*, par le comte Grégoire Orloff. 1823, t. II, p. 458.)

La publication de Bossi a inspiré à Charles Verri (mort en 1823), une critique intitulée *Osservazioni del conte senatore Carlo Verri sul volume intitolato : Del Cenaclo di Leonardo da Vinci libri IV, di Luigi* (sic) *Bossi, pittore, scritte per lume de' giovani studiosi del disegno e della pittura*. Milano, 1812.

Bossi fit une réponse à ces observations par des *Lettere confidenziali di B. S. all' estensore delle postille alle osservazioni sul Cenacolo, etc.* Milano, 1812 ; et Verri y répliqua par ses *Postille alle osservazioni del Verri, sul volume del Cenacolo*. Milano, 1812.

En 1811, l'abbé Aimé Guillon publia, à Milan, un écrit intitulé : *Le Cénacle de Léonard de Vinci... Essai historique et psychologique sur ce chef-d'œuvre de la peinture.*

[1] Ce n'était qu'une esquisse où la tête du Christ est fort belle, mais où le caractère général et le dessin des accessoires ne sont qu'indiqués.

Malgré le mérite de cette planche, on reconnaît qu'elle ne rend pas suffisamment les perfections que possédait l'original, et même qu'elle s'en éloigne sur plusieurs points. Bossi regrettait de ne pas trouver dans cette gravure la douce distribution de la lumière, motivée dans les moindres parties ; l'admirable variété des cheveux, des mains et des pieds de chaque personnage ; la vivacité des mouvements, la grandeur des caractères, la précision sans minutie, le grandiose sans négligence, ce style large et profond qui caractérise Léonard. Raphael Morghen avait une manière à lui, qu'il substituait uniformément au style de tous les peintres dont il traduisait les ouvrages, et qui altère leur originalité ; mais ici il était plus excusable, puisqu'il avait à faire un choix entre les diverses copies anciennes du Cénacle des Grâces, et que l'artiste, incertain sur beaucoup de détails, était porté naturellement à suivre son propre goût et à y mettre du sien.

Parmi ces copies, on préféra celles qui sont attribuées à Marco d'Oggione, au nombre de trois, savoir : celle qui se trouvait à la Chartreuse de Pavie, de la grandeur de l'original, que l'on dit faite en 1510, et qui est actuellement à l'Académie des beaux-arts de Londres; une seconde qui est dans l'église de Saint-Barnabé de Milan, et la troisième, qui servit principalement de modèle, qui était dans le réfectoire d'un couvent de Hiéronymites à Castellazzo, près de Milan [1].

[1] M. de Gallemberg mentionne jusqu'à vingt copies de la Cène, dont les principales sont dans le Milanais ; une des meilleures, que l'on croit être de B. Luini, est à Lugano, dans le réfectoire des Franciscains.

En comparant la gravure de R. Morghen avec l'ancienne copie, qui est au Louvre, et que l'on croit être l'exemplaire du château d'Ecouen, qui avait appartenu au connétable de Montmorency, on est frappé de la grande différence qu'elles présentent quant au style en général et au caractère des personnages [1].

Les dessins originaux ou les études faites par Léonard pour cette grande composition, inspirent surtout un vif intérêt puisqu'on y retrouve, bien mieux que dans des copies, la pureté de sa pensée et toute la supériorité de son talent. Nous indiquerons les plus authentiques [2].

On a prétendu que Léonard, ayant épuisé ses forces à peindre les Apôtres, ne trouva plus d'expression assez digne pour représenter le Christ, dont il laissa la figure inachevée.

Il se trouvait dans la galerie du prince de Lichtenstein, à Vienne, une tête de Christ qu'on a regardé comme le plus parfait modèle de la beauté et qu'on a supposé une étude de Léonard pour la Cène du couvent des Grâces. Cette tête, objet d'admiration de

[1] Une très-belle copie, que l'on attribue à B. Luini, se trouvait dans la salle des Marguilliers à Saint-Germain-l'Auxerrois de Paris; elle avait, dit-on, été exécutée par l'ordre de François I[er], lorsqu'il se trouvait à Milan.

On parle aussi d'un troisième exemplaire qui aurait été fait dans l'atelier de Léonard, et sous ses yeux, comme ayant existé à Paris.

[2] Nous citons seulement pour mémoire l'esquisse de la Cène entière, qui a été gravée par le comte de Caylus, et qui est placée dans les salles des dessins du Louvre sous le n° 358. Mariette croyait qu'il ne restait peut-être de véritablement original de cette production fameuse, que ce dessin appartenant au roi de France.

Winckelmann [1], est sans barbe et telle, dit-on, que le peintre en avait d'abord conçu la pensée lorsqu'il voulut représenter Jésus-Christ. C'est d'après elle que Matteini aurait, dit-on, dessiné la figure qui se trouve dans la gravure de Raphael Morghen, en y ajoutant cependant une barbe naissante, comme on la voit dans les plus anciennes copies de la Cène de Milan.

Le professeur Mussi, bibliothécaire à l'Ambrosienne, qui prétendait en avoir fait l'acquisition [2], en parle aussi avec admiration. (*Discorso sulle arti del disegno recitato da Antonio Mussi, prof.* Pavia. 1798.) *Mais M. Passavant a lieu de croire qu'il est plutôt question d'une étude exécutée à la pierre noire et à la sanguine, qui se trouve actuellement à la galerie de la Brera, à Milan ; elle a pour sujet une tête également sans barbe. C'est un très-beau dessin, mais qui a beaucoup souffert et même a été retouché.*

Une collection d'études, plus précieuse encore pour les têtes de Jésus-Christ et des douze Apôtres, dessinées au crayon noir et plus ou moins colorées au pastel, avait déjà été citée par Lomazzo, auteur du

[1] Voyez *Histoire de l'Art*, liv. IV, chap. 1er. S'il paraissait une innovation choquante (de représenter le Christ sans barbe), je conseillerais à l'artiste de contempler et de prendre pour modèle le Christ de Léonard de Vinci ; pour moi, je n'ai pas vu de plus belle tête que celle de la main de ce maître, morceau admirable qui se trouve dans le cabinet du prince de Lichtenstein à Vienne. Cette tête, malgré la barbe (*peut-être, malgré l'absence de la barbe*), porte l'empreinte de la plus haute beauté virile, et on peut la recommander comme le plus parfait modèle en ce genre.

[2] Beyle (*Histoire de la Peinture en Italie*, t. I, p. 197) dit que Matteini s'est servi, pour son dessin, d'une tête du Christ au pastel qui appartenait à Mussi. Voyez, au surplus, sur l'histoire assez embrouillée de ce dessin, les p. 91, 92 et 93 de l'*Histoire de Léonard de Vinci*, par le comte DE GALLEMBERG.

XVIe siècle [1]. Après avoir appartenu à diverses familles italiennes, et en dernier lieu aux héritiers de la famille Sagredo de Venise, elle fut acquise par un consul d'Angleterre, nommé Udney ou Odny, vers 1740 [2]; elles appartinrent successivement à sir Thomas Baring et au peintre Th. Lawrence; en 1835, M. Woodburn, marchand de tableaux à Londres, en possédait dix, provenant de la vente de ce dernier, parmi lesquelles se trouvait la tête du Christ, qui était, dit-on, d'une beauté admirable, et celles de saint Jacques et de saint Jean, également fort belles [3]; le grandiose des formes, le choix et la douceur du modelé, la noblesse et la profondeur de l'invention frappaient d'étonnement. M. Wagen (*K. und Künst. in England*, t. I, pag. 439) ne croit pas qu'elles aient fait partie du carton original définitif, car la partie inférieure du buste n'est indiquée que légèrement. Mais c'étaient les études particulières de chacune des têtes de la seule composition capitale que Léonard ait jamais terminée. Elles ne peuvent pas être non plus des copies faites sur la peinture par une main étrangère; à en juger par la vivacité, la finesse du sentiment et le faire de ces dessins, ils ne peuvent être que de Léonard lui-même.

[1] *Tratt. dell' arte della pittura lib. III, cap. V. Che il colorare in carta a pastello fu molto usato da Lionardo da Vinci, che fece le teste di Cristo e degli apostoli a questo modo excellenti miracolose in carta.*

[2] Ainsi il n'est point vrai, comme on l'a dit, qu'elles aient été volées, pendant la Révolution française, à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan.

[3] Ces trois têtes appartiennent, dit-on, actuellement à une dame anglaise.

Ces précieux dessins appartiennent actuellement au roi de Hollande et sont conservés au Musée de La Haye; il s'y trouve dix têtes d'Apôtres sur huit feuilles (celle du Christ n'en fait pas partie) ; elles sont, dit M. Passavant, d'une beauté et d'un grandiose surprenants ; elles peuvent donner une idée de ce qu'était la Cène de Milan, dont la gravure de R. Morghen, toute belle qu'elle est, n'offre véritablement qu'une très-faible image.

15. — *Conception de la Vierge.*

Lomazzo a mentionné un beau tableau de la *Conception de la Vierge*, qui se trouvait jadis à San Francesco de Milan ; on admirait beaucoup le caractère céleste de virginité que le peintre avait donné à la tête de Marie. — On dit que cette production a passé en Angleterre. Le professeur Mussi possédait le carton original de cette tête de Vierge; il était au crayon noir, retouché au pinceau et relevé avec des lumières. (V. pag. 225 et 230. *Leonardo da Vinci, von Hugo Grafen von Gallemberg.*)

16. — *Têtes de Jésus-Christ.*

Il se trouve différentes têtes ou bustes du Christ de profil, portant la croix ou tenant un globe; ce ne sont que des productions de l'école de Léonard. L'une d'elles est indiquée dans le Catalogue raisonné des tableaux du roi, de Lépicié; elle est aussi mentionnée par le père Dan. — C'est une demi-figure du Christ portant la boule du monde dans sa main gauche et bénissant de la droite, annotée comme très-faible, qui ne se retrouve plus.

Il en est de même d'un Christ représenté jeune et

bénissant, de l'expression la plus aimable, qui est à Rome, dans la galerie Borghèse.

17. — *Madone de Lucques.*

Une petite madone, conservée à Lucques, dans la casa Buonvisi, passe pour une œuvre de la jeunesse de Léonard. On y trouve, dit M. de Rumohr (*Italien. Forch.* t. II, p. 307), outre la trace de ces efforts pour tout exprimer, qui sont particuliers à ce maître, quelque similitude de forme avec celles des peintures florentines du temps de Dominique Ghirlandajo.

18. — *Madone della caraffa.*

Vasari admirait beaucoup une vierge, dite *della caraffa*, ayant appartenu au pape Clément VII, où se voyait une carafe contenant des fleurs couvertes de rosée, exécutées avec une fraîcheur qu'on croirait dérobée à la nature.

Ce tableau, qui se rapporterait à la première époque de Léonard, celle qui précède son séjour à Milan, faisait partie de la galerie Borghèse à Rome, mais il ne s'y trouve plus, au moins depuis 1846. D'Argenville (*Abrégé de la vie des Peintres*, t. I, p. 1848) l'indiquait comme étant au Vatican.

19. — *Vierge de Saint-Onufre.*

Il existe encore, mais malheureusement écaillée et détachée du mur en plusieurs endroits, de manière qu'il n'en reste que peu de chose, une peinture à fresque ou à la détrempe [1], exécutée à Rome sur une croisée du couvent de Saint-Onufre, représentant la

[1] Le fond est doré, et elle a été restaurée par Palmaroli.

madone tenant une fleur qu'elle offre à l'enfant Jésus et le buste du donataire. (D'AGINCOURT, *Hist. de l'Art par les monuments*, pl. CLXXIV.)

La manière dont ce sujet est traité rappelle celle des tableaux de Lorenzo di Credi, condisciple de Léonard, ce qui a porté M. de Rumohr à regarder cette peinture comme un ouvrage de sa jeunesse; il en résulterait, chose d'ailleurs fort vraisemblable, qu'il aurait été à Rome avant de se rendre auprès de Louis-le-Maure.

Ceux qui n'admettent pas ce premier séjour, assignent pour date à cette peinture celle du voyage que Léonard fit à Rome pour être présenté à Léon X, en 1514.

20. — *Carton de Sainte-Anne.*

Vasari raconte en détail l'histoire de l'admirable carton que Léonard composa pour les Servites de Florence et qui devait servir à exécuter le tableau du maître-autel de l'Annunziata.

On ne savait ce qu'était devenu ce carton, et l'abbé Lanzi le croyait perdu; il existe cependant et se trouve à Londres, à l'Académie des beaux-arts [1]; il est exécuté aux crayons noir et blanc, terminé avec beaucoup de soin et aussi bien conservé que possible [2]; les figures sont un peu moins grandes que nature. La Vierge tient sur ses genoux l'enfant Jésus, qui se tourne vers le petit saint Jean; sainte Anne, assise à ses côtés, regarde sa fille avec bonheur et indique par

[1] Il a été gravé assez maladroitement par Auker Smith, en 1798.

[2] Le modelé est traité avec un soin tout particulier; toute la puissance du crayon noir est employée dans les ombres, et les lumières sont relevées avec du blanc.

le doigt, qu'elle dirige vers le ciel, l'origine divine de Jésus-Christ [1].

Ce dessin est particulièrement remarquable par le sentiment extraordinaire de beauté des lignes, par la forme si agréable des têtes, à la fois nobles, fines et animées qui n'appartient qu'à Léonard, et dont ses élèves ont tant multiplié les imitations sans pouvoir approcher de leur modèle. La vue de ce carton justifie l'admiration générale qu'il excita, suivant Vasari, lorsqu'il fut exposé à Florence, vers l'an 1502 (Waagen, *K. und K. in England*, t. II, p. 154.)

Vasari termine en ces mots ce qu'il dit alors de ce carton : *Questo cartone, come di sotto si dirà, andò poi in Francia.* Plus loin il ajoute : *Lionardo parti ed andò in Francia, dove il re avendo avuto opere sue, gli era molto affezionato e desiderava che colorisse il cartone della s. Anna ; ma egli, secondo il suo costume, lo tenne gran tempo in parole.*

[1] Voici comment Vasari s'exprime sur le sujet de ce carton. « Il fit un carton représentant la Vierge, sainte Anne et le Christ. » Il vante ensuite la beauté, l'air simple, la grâce, la modestie, exprimés sur le visage de la Mère du Christ, qui montre avec bonheur le bel enfant qu'elle soutient tendrement sur son sein, tout en jetant plus bas un regard sur le petit saint Jean, qui joue avec un agneau, pendant que sainte Anne indique, par son sourire, l'excès de sa joie, en voyant que sa progéniture terrestre est devenue céleste : *Che colma di letizia vedeva la sua progenie terrena esser divenuta celeste.* (*Opere di Giorgio Vasari*, t. III, p. 27, édition de Florence 1822.) Nous savons combien il est souvent difficile de traduire littéralement Vasari, et en général, la phraséologie vague et rédondante des Italiens; c'est, dit Beyle, le supplice de ceux qui lisent cette langue, de chercher un sens net au milieu d'un océan de paroles harmonieuses ; mais la traduction de M. Léclanché (t. IV, p. 16), commet ici une méprise trop forte pour ne pas être relevée. *Sainte Anne*, y est-il dit, *exprime, par un sourire, son ineffable joie, de voir son fils refléter la gloire de Jésus ;* on ne peut mettre dans la pensée de sainte Anne, ce qui ne conviendrait qu'à sainte Elisabeth.

Lomazzo dit, dans son *Trattato della pittura* (lib. 2, cap. 17), publié en 1584, qu'après être revenu de France, ce carton se trouvait à Milan chez un peintre nommé Aurélio Laurino (ou plutôt Luino, fils de Bernardino, l'excellent disciple de Léonard). S'agit-il toujours du célèbre carton fait pour les Servites de Florence qui est actuellement à Londres? Cela paraît d'abord assez probable ; mais ce qui rend la question difficile à résoudre, c'est que depuis longtemps, tous les historiens de l'art, jusqu'aux plus récents, tel que M. Kugler, dans son *Histoire de la Peinture*, publiée en 1847 (*Handbuch der Geschichte der Malerei*, t. I, p. 508) [1], ont confondu ce carton avec celui d'une composition analogue, mais cependant différente, qui a été exécutée plusieurs fois, soit par Léonard, soit par ses disciples [2].

Le père Sébastien Resta, qui s'imaginait posséder un carton de sainte Anne de Léonard, en mentionne jusqu'à trois différents ; il n'appuie d'ailleurs sur aucun témoignage historique ce qu'il en dit [3], et quoiqu'il

[1] Ainsi il trouve que le tableau du Louvre a une grâce mignarde qui est loin de l'expression digne et noble du carton de Londres.

[2] M. Waagen a le premier établi très-bien cette distinction dans une note de la p. 426 de son *Voyage artistique à Paris*, 1839.

[3] « Louis XII, roi de France, demanda, avant l'an 1500, un carton « de sainte Anne à Léonard, lequel était alors à Milan auprès du « duc Louis-le-Maure ; ce peintre en fit une première esquisse, qui « est chez MM. les comtes Arconati, à Milan. Après cette esquisse, il « fit ce second carton, plus terminé, et c'est celui dont je parle (qui « lui appartenait), qui est conservé, comme on le voit, quoiqu'il ait à « peu près deux cents ans. Léonard étant ensuite venu demeurer à « Florence après la mort de Louis XII, à qui il n'avait pas envoyé « cet ouvrage, en fit un troisième, encore plus achevé, qu'il tira de « celui-ci, qu'il envoya au roi François Ier. » (Voyez p. 465 du *Recueil de lettres sur la Peinture*, etc. Paris, 1817.)

n'en décrive pas la composition, il la fait connaître en ajoutant que c'est d'après le second carton, fait en 1500, et lorsque Léonard était à Milan, que Salai, son élève, en fit une superbe copie en peinture que l'on conserve dans la seconde sacristie de Saint-Celse à Milan.

21. — *Sainte-Anne du Louvre.*

La confusion qui a existé entre les cartons dits de Sainte-Anne, doit cesser depuis que celui qui fut composé pour les Servites a été retrouvé, et il est à croire que Vasari lui-même s'est trompé en parlant de son transport en France. Cette circonstance devait probablement s'appliquer à un autre carton, que l'on dit être conservé en Westphalie, dans la famille de Plattemberg et dont le tableau du Louvre (n° 1,085) est la plus précieuse reproduction.

La Vierge, assise sur les genoux de sainte Anne, se penche pour soutenir l'enfant Jésus qui caresse un agneau.

Le sourire ordinaire aux figures de Léonard est ici un peu maniéré et exagéré au point de faire douter que cet ouvrage soit de sa main; aussi M. Waagen l'a-t-il attribué à un de ses élèves; M. Rosini pense qu'il est de Salai et retouché par Léonard, ou de Bernardino Luino. M. Delécluse partage l'opinion de M. Rosini.

M. Passavant affirme cependant que ce tableau, qui n'a pas été entièrement terminé [1], est bien sûrement un original de Léonard; aucun de ses élèves, dit-il,

[1] Il a été peint avec beaucoup de soin, mais le vêtement bleu de la Vierge est presque entièrement effacé, et la jambe gauche de l'enfant a été repeinte.

n'a eu la touche spirituelle, la finesse d'expression qu'on y admire.

On en connaît beaucoup de copies ; la plus belle (que nous venons de mentionner) est celle qu'a peinte Salai, que d'Argenville attribuait à Léonard, qui était dans une sacristie de l'église de Saint-Celse de Milan, et se trouve actuellement dans la galerie de Leuchtenberg à Munich.

Le grand duc de Toscane Ferdinand III, dit l'abbé Lanzi, a acheté à Vienne une autre copie qui est peut-être aussi de Salai et se voit à la Galerie de Florence ; elle est indiquée à la page 117 du livret de la Galerie impériale et royale de Florence, — 1844, comme étant d'André Salaino.

M. Kugler cite, comme se trouvant à la galerie Brera, une autre répétition du même tableau, aussi par André Salaino ; on reconnaît, ajoute-t-il, ce maître au ton rougeâtre, chaud et transparent des carnations. (*Handbuch der Geschichte der Malerei*, t. I, page 518.) M. Viardot en indique une autre imitation fort belle, qui est à l'Ambrosienne de Milan, et qu'il attribue à B. Luini. C'est peut-être le tableau, peint en détrempe sur toile qui se trouvait à Milan, dans la chapelle domestique des Venini, après avoir appartenu à la famille Mauri, qui le croyait de Léonard. Enfin, il y a, dit-on, au Musée royal de Madrid, une répétition (peut-être l'esquisse) touchée très-finement, mais très-dégradée, du même tableau.

22. — *La Vierge aux Rochers.*

Dans ce tableau, qui est sous le n° 1,086 de la galerie du Louvre, l'enfant Jésus, assis et soutenu par

un ange, donne la bénédiction au petit saint Jean qui lui est présenté par la Vierge. On voit dans le fond une grotte, des rochers fantastiques et un paysage.

L'authenticité de cet ouvrage est fort douteuse. Si, dit M. Waagen (*Kunstwerke und Künstler in Paris.* — 1839), la marque la plus certaine qui établit la différence entre l'original d'un grand maître et son imitation, consiste en ce que dans le modèle il y a une animation, une beauté, une finesse et une liberté d'exécution qui se tient à la hauteur de la composition, tandis que la copie demeure presque toujours inférieure à cette dernière, on doit croire que cet ouvrage n'est pas de Léonard ; car, par opposition avec la composition si remarquable et si poétique qui doit se rapporter à l'époque où le talent du peintre avait atteint toute sa perfection, il y a certaines parties, telles que les têtes de l'ange et de la Vierge, qui sont d'une faiblesse de dessin surprenante et sans expression ; de plus, les plis des draperies sont d'une apparence raide et fausse [1].

On présume d'ailleurs que Léonard ne s'est pas contenté d'exécuter le carton de cette composition et qu'il en existait un tableau, peint par lui, dans la chapelle de la Conception de l'église des Franciscains de Milan; tableau dont il est fait mention dans le Traité de Peinture de Lomazzo (p. 171 et 212) *ainsi que dans le Passeggi de Scanelli et Lormanni* (*Milano*, 1751) *et qui fut vendu en* 1796, *pour* 30 *ducats, au peintre Hamilton, parce qu'on le croyait une copie ; il a passé ensuite dans la collection du comte de Suffolk ;*

[1] Les lumières de ce tableau sont d'un brillant métallique tirant sur le jaune, et les ombres très-foncées ; on y trouve çà et là de grandes retouches.

deux anges qui se trouvaient aux côtés du tableau principal sont à présent dans la galerie du duc Melzi, et attestent, par leur beauté, qu'on possédait réellement un original dans l'église des Franciscains. Le tableau du Louvre n'en serait qu'une copie.

Gerli a publié quelques études pour cet ouvrage, savoir : tab. 19, *deux esquisses pour la tête de la Vierge et pour l'enfant, et tab.* 21, *la tête de l'ange.*

Parmi les dessins appartenant au duc de Devonshire, et conservés à Chatsworth, se trouve une tête de Vierge ayant les cheveux tombants des deux côtés, vue de face et se tournant vers la droite; et, sur la même feuille, une tête d'enfant, vue à peu près de trois-quarts, toutes les deux grandeur de demi-nature, tracées au crayon noir relevé de blanc sur papier bleu. Ce dessin, d'une beauté extraordinaire, et fort bien conservé, paraît une étude pour la Vierge aux Rochers, du Louvre (V. Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, p. 249.)

Il se trouvait à Londres, il y a une dizaine d'années, chez les frères Woodburn, marchands de tableaux, une esquisse à l'huile en grisaille de la tête de la Vierge aux Rochers, peinte d'après nature, à ce qu'il paraît, par Léonard lui-même, et où la disposition des lumières et le modelé sont excellents. (Passavant, *ibid.*, page 3.)

23. — *Vierge de Munich.*

Lorsque Léonard se rendit de Milan à Rome, au mois de septembre 1514, il fit, suivant Vasari, pour Messer Baldassarre Turini de Pescia, dataire de Léon X, un petit tableau d'une madone *col figliuolo in*

braccio, peinte avec infiniment de soin, mais qui, au temps où le biographe italien le vit chez Messer Julio Turini, était déjà très-altéré, et un autre tableau représentant un petit enfant merveilleusement beau et gracieux.

On présume que le premier de ces ouvrages se trouvait dans la galerie de Dusseldorf. Nous ne savons si cette indication peut se rapporter à la Sainte-Vierge assise sous une grotte ouverte dans un paysage, qui tient avec le bras droit l'enfant Jésus couché à côté sur son manteau, qui se voit à la Pinacothèque de Munich sous le nº 567. On dit que cette vierge se rapproche de la Vierge aux Rochers du Louvre.

M. Fortoul (*De l'Art en Allemagne*. 1842, t. II, page 238), parle du délicieux coloris de cette madone de Munich, qu'il attribue à Léonard; ces expressions suffiraient seules pour faire douter de son authenticité.

24. — *Sainte-Famille de Saint-Pétersbourg.*

M. Kugler dit (*Handbuch der Kunstgeschichte*, page 704) qu'il se trouve à Milan, à Saint-Pétersbourg, dans la galerie de l'Ermitage et en Angleterre, des répétitions d'une Sainte-Famille, dont la plus connue se nomme *la Vierge au bas-relief*.

Amoretti, l'abbé Lanzi, qui n'avaient pas vu la Sainte-Famille de Saint-Pétersbourg, et après eux M. de Gallemberg, racontent que ce tableau, après avoir été dérobé lors du pillage du palais des ducs de Mantoue par les troupes allemandes et être resté longtemps caché, devint, vers 1770 ou 1777, la possession d'un certain abbé Salvadori, l'un des secrétaires du gouverneur, le comte Firmian, qui, à son

tour, le cacha avec soin tant qu'il vécut, de peur que son maître ne voulût l'acheter. Transporté, après la mort de Salvadori, à Moris, bourg du Trentin, il fut vendu un prix très-élevé, par ses héritiers, à des agents de la czarine Catherine II. Les connaisseurs italiens qui le virent, et entre autres le conseiller D. Venanzio Pagave, qui avait fait beaucoup de recherches sur les œuvres de Léonard, trouvèrent que ce tableau l'emportait par le charme de l'exécution sur les autres productions de ce maître, et se rapprochait tellement de la manière de Raphael [1], qu'il le marqua de son chiffre, pour qu'on ne s'y méprît pas.

Beyle renchérit encore sur ces éloges; il dit que cette Sainte-Famille de Saint-Pétersbourg est ce que Léonard a jamais fait de plus beau, que le tableau en général est sublime; nous lui empruntons d'ailleurs la description qui suit [2] : « Marie est vue de face; elle « regarde son fils avec fierté; c'est une des figures « les plus grandioses qu'on ait jamais attribuées à la « mère du Sauveur; l'enfant, plein de gaîté et de force, « joue avec sa mère. Derrière elle, à la gauche du « spectateur, est une femme occupée à lire. Dans le « tableau, cette figure prend le nom de sainte Cathe- « rine, mais c'est probablement le portrait de la belle- « sœur de Léon X [3]. Du côté opposé est un Saint

[1] Ce qui le distingue des madones de Raphael, outre la différence extrême d'expression, c'est que toutes les parties sont trop terminées; il manque un peu de facilité et d'*aménité* dans l'exécution matérielle. (Beyle.)

[2] *Histoire de la Peinture en Italie*, t, I, p. 233.

[3] La femme du duc Julien de Médicis, que celui-ci alla épouser en Savoie dans le mois de janvier 1515; ainsi, si cette supposition est admise, le tableau ne pourrait être antérieur à cette date.

« Joseph, qui sourit à l'enfant et lui fait une petite mine « affectée pleine de la grâce la plus parfaite. Cette idée « est tout entière à Léonard; il était bien loin de son « siècle de songer à mettre une figure gaie dans un « sujet sacré, et c'est en quoi il fut le précurseur du « Corrège. »

En général, tous ceux qui ont vu ce tableau dans la galerie de l'Ermitage conviennent que c'est un tableau superbe et digne du grand maître florentin. M. Viardot en juge bien autrement : « C'est, suivant lui, une page « défectueuse où les deux femmes, Marie et Catherine, « sont calquées l'une sur l'autre, où tout est laid, « disgracieux, grimaçant. » (*Les Musées d'Allemagne et de Russie*. 1844.)

25. — *La Vierge au bas-relief.*

La Sainte-Famille gravée par M. Forster, en 1835, sous le titre de *la Vierge au bas-relief*, appartenait à M. Woodburn, marchand de tableaux à Londres; elle a été acquise depuis par lord Monsohn.

On y voit la Sainte-Vierge, l'enfant Jésus, le petit saint Jean, saint Joseph et Zacharie; le caractère des figures est différent de celui que leur donne ordinairement Léonard, elles sont plus arrondies, et dans une copie réduite de cette peinture, qui se conserve à Cambridge, dans le *Fitz William's Museum*, les couleurs sont plus chaudes et plus brillantes que dans ses tableaux; aussi a-t-on présumé que ce devait être un ouvrage de B. Luini.

Cependant M. Passavant dit que *c'est un des tableaux les mieux conservés de Léonard : le dessin en est exquis,*

les couleurs ont conservé beaucoup de leur fraîcheur; c'est enfin, selon lui, *une œuvre admirable et originale.*

On connaît plusieurs anciennes copies de cette Sainte-Famille; *une des plus belles, qui est à Milan dans la galerie du duc Melzi, est attribuée à Cesare da Sesto, lequel a reproduit le groupe principal dans son tableau de* l'Adoration des Mages *du Musée de Naples. Une autre copie se trouvait dans la collection du cardinal Fesch.*

26. — *Sainte-Famille de Madrid.*

M. Viardot décrit en ces termes une œuvre capitale du Musée royal de Madrid, provenant de l'Escurial, et dont il n'existe pas de gravures :

« La Vierge et saint Joseph, à peu près de grandeur « naturelle, sont vus en buste comme derrière une « table, sur laquelle le saint Bambino et son jeune « compagnon, assis et nus, confondent leurs membres « délicats dans une fraternelle étreinte; belle et sou- « riante, pleine d'amour, de sollicitude et de respect, « parée d'ailleurs avec recherche et coquetterie, Marie « entoure de ses bras caressants le groupe enfantin « que Joseph, placé un peu en arrière et la tête « appuyée sur sa main, contemple avec un regard plein « de tendresse et de sérénité. » (*Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique.* 1843.)

Ce tableau est peint dans la manière de celui du palais Sciarra, représentant la Modestie et la Vanité, mais lui est encore bien supérieur; d'après M. Viardot, le visage de la Vierge, un peu ressemblant à celui de la Joconde, mais d'une beauté moins mondaine, ses mains délicates, les étoffes fines et transparentes qu. entourent son front et son corps de leurs nuances

savamment combinées; la douce et noble tête de saint Joseph, bien mise en relief, quoique dans le clair obscur, par les larges plis d'un manteau brun, sont autant de complètes perfections qui marquent les bornes de l'art humain.

Dans son ensemble, ce tableau est, dit toujours M. Viardot, une œuvre merveilleuse, adorable, divine et de plus d'une solidité à défier les siècles, car elle semble sortir des mains de Léonard, tant elle est bien conservée.

Ces assertions positives n'ont cependant pas inspiré assez de confiance à M. Kugler, pour qu'il fît mention de ce tableau dans l'indication sommaire des principales richesses du *Museo del Rey* (p. 645 du t. II, *Handbuch der Geschichte der Malerei*).

27. — *Vierge de la galerie Esterhazy.*

Il se trouve à Vienne, dans la galerie Esterhazy, une Vierge entre sainte Barbe et sainte Catherine, soutenant l'enfant Jésus qui prend un livre sur une table. *Ce tableau a été gravé en* 1827 *par Jos. Steinmuller, et on s'accorde à l'attribuer à B. Luini.* M. Viardot fait remarquer que les trois têtes de femmes se ressemblent singulièrement et sont le même type à peine varié; cependant ce groupe à mi-corps, qui rappelle, dit-il, la Sainte-Famille de Madrid, est presque son égal par l'importance et la beauté.

28. — *Vierge de Naples.*

Nous indiquons, d'après M. Viardot, comme étant au Musée royal de Naples, une admirable Madone, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux, et qu'il croit être

une acquisition peu ancienne; il est fâcheux qu'il soit si bref au sujet de ce tableau.

29. — *Vierge de lord Ashburton.*

On donnait à Léonard une composition dans laquelle un ange soulève la couverture d'un lit où l'enfant Jésus est endormi dans les bras de la Vierge; il s'y trouve de plus un petit saint Jean et un second ange, à demi-figure. Ce tableau, qui appartient à lord Ashburton (autrefois Alexandre Baring), provient, dit-on, de la chambre du prieur de l'Escurial et a fait partie de la collection du général Sébastiani; il est attribué à B. Luini par le Dr Waagen. (*K. und K. in England*, t. II, p. 80.)

30. — *Vierge du palais Albani.*

Il y a à Rome, au palais Albani, une Vierge qui semble demander à l'enfant Jésus une belle tige de lis avec laquelle il joue, tandis que celui-ci se recule comme s'il ne voulait pas la donner. Cette composition, dit l'abbé Lanzi, a une grâce impossible à décrire, et Mengs la plaçait au-dessus de toutes celles qui composent cette précieuse collection.

Ce tableau a paru à M. Passavant être de Luini ou de son école.

31. — *Vierge de Parme.*

On voyait à Parme, chez le comte Sanvitali, une belle Sainte-Famille représentant la Sainte-Vierge et son enfant, saint Jean et l'archange saint Michel.

Ce tableau est d'ailleurs remarquable par sa signature et sa date, chose inusitée pour les œuvres de Léonard.

On lit sur celui-ci :

LEONARDO, VINCI, FECE. 1492.

(*Leonardo da Vinci von Hugo Grafen von Gallenberg*, p. 70.)

L'abbé Lanzi dit cependant qu'il est marqué d'un chiffre formé des lettres D, L et V entrelacées, semblable à celui qui se trouve sur la Sainte-Famille de Saint-Pétersbourg. Au reste, ces signatures ou ces chiffres ne contribuent pas toujours à rendre les tableaux plus authentiques.

32. — *Vierge d'Altontower.*

Il y a à Altontower, résidence du comte de Shrewsbury, un petit tableau représentant la Vierge tenant sur son sein l'enfant Jésus qui saisit un œillet; le paysage représente dans le fond le lac de Come, et sur le devant un jardin ; la madone a une robe noire et un manteau jaune (J. D. PASSAVANT, *Kunstreise durch England und Belgien*. 1833. p. 217.)

Serait-ce le tableau de Salai, Salaino ou Salario, désigné sous le nom de *Vierge à l'œillet*, que la reine Marie de Médicis tira, par ses libéralités, des Cordelières de Blois, auxquelles elle en donna une bonne copie? (D'ARGENVILLE, t. I, p. 117.)

33. — *Vierge de la galerie Pourtalès.*

On voit à Paris, dans la galerie du comte Pourtalès-Gorgier, une Vierge s'inclinant devant son fils et lui offrant une fleur, qui a appartenu, dit-on, à la couronne d'Espagne et qu'on attribue à Léonard (*Bulletin de l'Alliance des Arts*, t. I, p. 30.)

34. — *La Vierge allaitant l'enfant Jésus.*

L'anonyme de Morelli (*Notizia d'opere di disegno nella prima meta del secolo* XVI *esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema et Venezia scritta da un anonimo di quel tempo, publicata ed illustrata da Jac.* MORELLI. Bassano. 1800. p. 83) *parle de ce tableau qu'il a vu, en 1543, chez Michiel Dontarini, à Venise.* M. Passavant *ne sait si c'est le même qui, d'après une note de G. della Valle* (p. 68), *ajoutée à l'édition de Vasari* (publiée à Sienne. 1791-1794), *se trouvait dans l'église de la Madonna di Campagna, à Piacenza, et qui fut acheté par le prince de Belgioso ; il est actuellement à Milan, dans la collection du duc Litta visconte Aresi. L'exécution et la manière de ce tableau rappellent celle de l'école de Jean Van Eyck, qui paraît avoir eu quelque influence sur Léonard, pendant son séjour à Milan; le tableau a souffert et a été retouché en partie ; il a été gravé, en* 1828, *par Jacopo Bernardi.*

Ce tableau est probablement celui qui est indiqué par l'abbé Lanzi, comme une madone avec l'enfant Jésus, certainement de la main de Léonard, qui se trouvait dans le palais Belgiojoso d'Este.

Il y a en Angleterre, au château de Blenheim, résidence du duc de Marlborough, un petit tableau ovale, qui a pour sujet la Vierge donnant le sein à l'enfant Jésus; la Vierge a une expression triste, mais pleine de noblesse. Cet ouvrage, traité avec finesse, et qui a beaucoup souffert, est attribué à Léonard; mais M. Waagen le donne à A. Beltraffio. (*K. und K. England*, t. II, p. 35.)

35. — *Vierge d'André Solario.*

Il existe au Louvre, sous le n° 1,228, un charmant tableau représentant *la Vierge donnant le sein à l'enfant Jésus*, signé *Andreas de Solario fec.*

Ce tableau rappelle, par son exécution, tout ce qui caractérise l'école lombarde, et particulièrement par son coloris clair, brillant, transparent, par la légèreté et le charme du pinceau, la manière de Gaudenzio Ferrari dont Solario était l'élève; tandis que ce qu'il y a de charme dans les têtes et de modelé délicat des formes doit être attribué à Léonard; effectivement *il existe de ce maître un dessin à la sanguine, demi-grandeur naturelle, dans la collection de l'Ambrosienne, qui a servi pour beaucoup de tableaux faits à Milan par ses élèves ou ses imitateurs, mais qui sont inférieurs à celui du Louvre. Ce dessin de Léonard a été gravé par Gerli, tab.* 33.

36. — *Vierge de la Galerie Brera.*

La Vierge avec l'enfant Jésus dans un paysage, tableau seulement préparé, autrefois chez l'archevêque de Milan, à présent dans la galerie de Brera, est trop faible de dessin pour pouvoir être attribué à Léonard; on le croit de Salaino.

37. — *Sainte-Famille de Brescia.*

La Sainte-Famille dans une tente ouverte, avec un payage représentant un fleuve, sur lequel sont deux cignes. Ce tableau, exécuté avec beaucoup de soin, a passé de la collection de Sigismond Belluso de Mantoue dans celle du comte Théodore Lecchi à Brescia; c'est l'ouvrage d'un élève de Léonard.

38. — *Madone de Milan.*

M. Kugler (*H. der Geschichte der Malerei*, t. I, p. 506) indique une Madone avec l'enfant, qui se trouvait autrefois dans la maison Araciel à Milan. La Vierge tient avec ses deux mains l'enfant Jésus, qui lui touche le menton comme s'il allait l'embrasser, et cependant tourne son visage vers le spectateur. Le tout est d'une charmante expression et d'un grand fini. — Ce sujet est gravé dans le recueil de Fumagalli.

39. — *Vierge au Donataire.*

Le roi de France possédait une *Vierge tenant l'enfant Jésus*, que Lépicié décrit ainsi à la page 10 du tome I, de son Catalogue raisonné. La Vierge, dans une attitude simple et élégante, tient l'enfant Jésus, auprès duquel on voit saint Jean. Sur le devant du tableau, le peintre a placé un homme à genoux faisant un acte d'adoration. Le fond, dans lequel on voit quelques fabriques, est à moitié couvert par un rideau.

Lépicié dit qu'on trouve dans cet ouvrage, indépendamment du grand caractère du dessin, cette grâce et cette vérité que Léonard a su mettre dans les expressions des figures.— Ce tableau paraît perdu.

40. — *La Vierge aux Balances.*

Le tableau du Louvre ayant le n° 1,087, dit *la Vierge aux Balances*, représente l'enfant Jésus, assis sur le sein de sa mère, auquel l'archange saint Michel présente les balances du jugement dernier ; mais Jésus et la Vierge se tournent vers le petit saint Jean qui joue avec un agneau, et vers sainte Elisabeth. Quoiqu'il se trouve placé sous le nom de Léonard, le caractère du

dessin, trop faible, et le manque des qualités séduisantes de ce maître, ne peuvent le lui faire attribuer. M. Waagen a pensé qu'il pouvait être de Marco d'Oggione, à cause du ton rouge des carnations et du brillant des autres couleurs, mais M. Passavant croit qu'il est de Salaino.

41. — *Sainte-Famille du Louvre.*

La Sainte-Famille du n° 1,088, du Louvre, représentant l'enfant Jésus assis sur un coussin, soutenu par sa mère, et saisissant des mains du petit saint Jean une croix de roseau, ne paraît pas à MM. Waagen et Passavant appartenir à l'école de Léonard, ils la croient plutôt de l'école romaine; à ses formes, à son caractère agréable, à l'ardeur du coloris, qui est un peu sombre dans les ombres, M. Waagen reconnaît un ouvrage de Perin del Vaga.

42. — *Sainte-Famille de Luini.*

On dit que le beau tableau de Luini, qui était autrefois au Musée-Napoléon, sous le n° 1,033 (gravé dans les *Annales de Landon*, t. XI, pl. 41), et a pour sujet la Vierge assise sur les genoux de sainte Anne, et tenant dans ses bras l'enfant Jésus qui donne sa bénédiction au jeune saint Jean, placé auprès de saint Joseph, a été peint sur un dessin de Léonard. Suivant le cardinal Frédéric Borromée, on conservait de son temps le modèle fait en terre par Léonard, pour la figure de l'enfant (Voyez *Friderici, cardinalis Borromœi, Museum. Mediolani.* 1625. in-f°.)

43.— *Madone de Vaprio.*

On voit à Vaprio, sur la façade donnant sur la cour

de la villa Melzi, une Madone colossale[1], *peinte à fresque, dont la partie supérieure est seule apparente, le reste étant couvert par un vestibule adossé à la maison. Le dessin en est merveilleux; le caractère de la tête de la Vierge est très-beau, mais sévère, tandis que celle de l'enfant a une expression de sourire pleine de grâce; la main de la Vierge est mal dessinée, mais elle paraît retouchée; la draperie bleue a souffert.* Effectivement, on raconte qu'en 1796, des soldats ayant établi leur cuisine contre la muraille, cette fresque fut noircie par la fumée, sans que d'ailleurs les têtes en aient été endommagées sensiblement. On croit que cette peinture est de l'année 1507. M. Passavant est persuadé que Léonard, qui d'ailleurs a habité pendant quatre ans cette maison située près de l'Adda, a dessiné le carton de cette madone, mais que François Melzi l'a probablement peint à fresque. *On en retrouve une gravure dans le Recueil de Fumagalli.*

44. — *Mater Dolorosa.*

On voit aussi sur les planches de Fumagalli, le dessin d'un buste d'une *Mater dolorosa*, qui est, dit-on, d'un grandiose et d'une noblesse très-remarquables et d'une exécution achevée. (Kugler, H. d. G. d. M. t. I, p. 506.)

45. — *Assomption de la Vierge.*

Suivant P. Gattico (Dominicain qui a laissé une histoire manuscrite du couvent des Grâces de Milan), Léonard aurait peint sur toile, sur la porte de l'église

[1] La tête de la Vierge a six palmes de haut, et celle de l'enfant Jésus en a quatre.

des Grâces (*alle Grazie*), une Assomption de la Vierge. Dans la gloire formée de groupes de petits anges, on voyait d'un côté saint Dominique et le duc Louis Sforze, et de l'autre saint Pierre, martyr, et la duchesse Béatrix. Ce tableau, arrondi en demi-cercle dans le haut, a été transporté, en 1726, dans la sacristie, où il a été copié à fresque. Cette indication paraît du reste fort douteuse, et l'on a nié que cette peinture ait été faite par Léonard.

46. — *Vierge entourée de saints.*

C'est sans doute par suite d'une méprise que Millin dit (dans son *Voyage dans le Milanais*, t. I, p. 255) qu'il se trouve à Brera une Vierge de Léonard de Vinci, qui a auprès d'elle trois évêques et un cardinal, ainsi que le donataire, sa femme et leurs enfants ; deux anges posent une couronne sur la tête de la Vierge. Il s'agit peut-être d'un excellent ouvrage de B. Luini, daté de 1521, provenant de l'église de Brera, et désigné comme une Vierge sur un trône entourée de saints.

47. — *Vierge de Pommersfeld.*

Il existe dans la belle galerie de tableaux du château de Pommersfeld, près de Bamberg, appartenant au comte de Schonborn, une Vierge appuyée sur un piédestal, qui tient sur ses genoux l'enfant Jésus, assis sur un coussin, lequel montre un vase placé sur une table.

Ce tableau avait d'abord été attribué à Raphael, maintenant on le donne à Léonard. La première attribution était évidemment fausse : la seconde se rapproche plus de la vérité ; dans le caractère, dans le modelé, l'influence de Léonard est irrécusable ; la

couleur et la manière de peindre sont sûrement de l'école de Lombardie. Cependant on ne peut attribuer à Léonard les formes de la Vierge, dont le nez est court, et qui ressemble à un portrait ; le sentiment est plus doux et délicat qu'énergique et profond; enfin, dans quelques parties, comme dans les cheveux, le travail est mesquin. Cet ouvrage a tous les caractères du tableau indiqué sous le nº 35, et doit être d'André Solario. On y retrouve la même aimable expression des têtes ; les formes si bien modelées, si fines, si arrondies et les raccourcis si bien rendus de l'enfant, avec ses contours aplatis et le ton rougeâtre des orteils et des coudes. — On y reconnaît aussi ce ton clair des carnations, avec ces délicates demi-teintes bleuâtres et ces ombres transparentes, quoique tirant sur le noir ; la belle couleur bleue du manteau de cette robe d'un rouge blanchâtre dans les lumières et orange dans les ombres ; enfin, dans le travail si doux du pinceau, dans la manière dont les couleurs sont fondues et employées, on retrouve le disciple de Gaudenzio Ferrari.

Ce beau tableau, qui a tous les caractères d'une œuvre originale, a été plusieurs fois imité de bonne heure par des artistes lombards ou neerlandais, entre autres par Jean Mabuse qui y a fait quelques changements. Tel est le nº 138 de la seconde division de la Galerie royale de Berlin (page 204 du Catalogue publié en 1841). L'enfant tient des cerises dans les mains, le fond représente un paysage, et ce tableau est indiqué comme peint d'après une composition de Léonard de Vinci. (M. Waagen, *Kunstw. und Künstler in Deutschland*, t. i, p. 121.)

Le docteur Kugler (*H. der G. der M.*, t. I, page 510) cite la Vierge de Pommersfeld comme le portrait d'une belle femme et de son enfant, par Léonard, et, à la page 525, il la donne, par un double emploi, à Andrea Solario.

48. — *Sainte Catherine.*

On connaît plusieurs répétitions d'une sainte Catherine, vue à mi-corps, ayant deux petits anges à ses côtés.

L'exemplaire de la Galerie royale de Copenhague est un des plus beaux ; *on le croit l'original*, *mais de B. Luini.*

Il y en avait un autre à Modène, dans la Galerie d'Este, et un troisième à Milan, chez le peintre Appiani.

Lépicié a indiqué, dans son Catalogue des tableaux du roi, une sainte Catherine couronnée de jasmin, tenant de la main droite un livre ouvert, dont elle semble tourner une page de la gauche ; elle est accompagnée de deux anges, dont l'un tient une palme et l'autre l'instrument de son martyre.

Ce tableau, suivant Lépicié, est vigoureux de couleur, le détail des draperies étonnant par le fini ; Léonard n'a rien négligé pour rendre avec vérité les différents caractères d'étoffes dont il a drapé la figure principale ; on ne le retrouve plus.

49. — *Madeleines.*

Il y a à la Galerie de Florence un dessin qui a appartenu à Vasari, et qui représente la Madeleine ; la tête est pleine de grâce et d'expression.

Lanzi a regardé comme douteux les tableaux représentant la Madeleine : l'un, au palais Pitti, à Florence, placé sous le nom de Luini, dans le salon de Mars, n° 102, et celui du palais Aldobrandini, à Rome ; *ce dernier, sur lequel on voit Marie-Madeleine à demi-figure, tenant un flacon, qui est à présent à Vienne chez le conseiller Adamowich, est aussi de B. Luini.*

Une Madeleine avec les cheveux dénoués, dans la cathédrale de Burgos, est regardée par d'habiles connaisseurs comme étant de Léonard. Conca en fait mention, t. I, p. 25.

50. — *La Rotella.*

La *Rotella* ou Rondache, sur laquelle Léonard avait peint, dans sa jeunesse, un assemblage de reptiles et d'animaux hideux de l'effet le plus effrayant, et que le duc de Milan (probablement Louis Sforza) acheta trois cents ducats, ne se retrouve plus.

51. — *Le Neptune.*

Il en est de même d'un dessin fait pour Antonio Segni, ayant pour sujet un *Neptune* entouré de divinités marines, et qui, du temps de Vasari, appartenait à messer Giovanni Gaddi.

52. — *Têtes de Méduse.*

Il existe à la galerie des Uffizi de Florence une *Tête de Méduse*, dont la chevelure est formée de couleuvres vertes d'une vérité et d'une finesse incroyables. La *couleur* très-enfumée, *est plus empâtée qu'il n'est d'ordinaire chez Léonard.*

On admire dans cette œuvre extraordinaire la pâleur cadavéreuse d'un visage que la vie abandonne, l'as-

pect vitreux et éteint des yeux en proie aux convulsions de l'agonie et le souffle impur qui s'exhale de la bouche, en même temps que le dernier soupir.

Ce morceau passe pour l'un des plus précieux de la galerie de Florence, parce que l'on croit que c'est la *Méduse* que Léonard peignit à l'huile, dans sa jeunesse, sans toutefois la terminer, comme il faisait de la plupart de ses tableaux, et qui, du temps de Vasari, appartenait au duc Cosme.

M. de Rumohr (*Itali. Forsch.*, t. II, page 307) a cependant mis en doute son originalité, et l'a regardée comme une excellente copie peinte vers le milieu du XVIe siècle.

53. — *Bacchus.*

On a porté des jugements différents sur *le Bacchus, assis dans un paysage*, qui est au Louvre sous le n° 1,089.

Quoiqu'il y ait dans cette figure, dit M. Vaagen (*K. und K. in Paris*, page 427), une certaine élégance et des formes bien arrêtées, cependant si l'on fait attention au ton local rouge, à la dureté des contours, à la rudesse de la transition des ombres, on la trouvera trop faible pour être de Léonard, et on l'attribuera à l'un de ses élèves; le paysage lui paraît être de Bernazzano, qui a souvent peint les fonds dans les tableaux de Cesare da Sesto.

M. Passavant le regarde comme un original de Léonard; la tête, les pieds et une partie du paysage sont de toute beauté; le reste paraît ne pas avoir été fini et a beaucoup souffert.

Originairement, c'était un saint Jean-Baptiste dans le

désert. Les feuilles de pampre et les grappes de raisin sont des accessoires ajoutés pour en faire un Bacchus; leur couleur d'un vert cru est tout-à-fait différente du vert que Léonard a employé dans le reste du tableau. Ce qui confirme cette assertion, c'est qu'une copie représentant saint Jean-Baptiste est conservée dans l'église de Saint-Eustorge à Milan.

54. — *La Léda.*

Il se trouve à la Galerie royale de La Haye un tableau représentant une *Léda*, ainsi désigné, dans la *Description de la galerie des tableaux de S. M. le roi des Pays-Bas*, par C. J. Nieuwenhuys, 1843, p. 182. « Celle-ci (Léda), un genou en terre, semble vouloir « se lever avec l'enfant qu'elle tient sous le bras, et « paraît désigner de la main gauche Pollux et Hélène, « qui viennent de sortir du même œuf; du côté op- « posé est un autre enfant assis auprès de la moitié « d'une coquille d'œuf; il regarde avec attention Léda « entourée de ses autres enfants, au milieu d'herbages « et de roseaux qui croissent sur le bord d'un fleuve. « Ce fleuve traverse un paysage dont la rive gauche « est ornée de bâtiments rustiques à tourelles; au-delà « se voit une chaîne de montagnes qui s'éloigne à perte « de vue, et dans le lointain, à gauche, deux cavaliers « et une amazone lançant leurs chevaux au grand « galop. »

Ce tableau, dont on avait recouvert les nudités, et qu'on avait ainsi transformé en une *Charité*, était jadis le plus bel ornement de la Galerie de Hesse-Cassel[1]. Malgré la haute perfection des têtes et le style scuptural

[1] Il a fait, dit-on, aussi partie de la collection de la Malmaison.

de l'ordonnance, M. de Rumohr croyait reconnaître, dans l'exécution des parties nues, qu'il a été peint longtemps avant que l'artiste soit parvenu à cette science complète, à cette sûreté de dessin, dont il a fait preuve dans les peintures qu'il exécuta à Milan vers 1490. (*Itali. Forsch.*, t. II, p. 407.) Le même auteur revenant sur cet ouvrage dans la relation de ses voyages en Italie (*Drei Reisen, nach Italien*.... 1832, p. 70), y retrouvait l'écolier de Verocchio, le condisciple de Lorenzo di Credi, surtout dans les enfants, qui avaient le même style ; seulement l'ensemble était mieux conçu ; il y avait plus de profondeur dans le caractère et l'expression ; dans les traits de la mère [1] et de trois enfants, surtout de celui qu'elle tient dans ses bras, il règne un sentiment de tristesse et de désir difficile à définir. Il pense cependant que ce tableau a été peint à Milan, et il compare le ton violacé et un peu sale des carnations avec celui des portraits du duc et de la duchesse de Milan à l'Ambrosienne.

Suivant M. Passavant, la composition appartient à Léonard, car il en existe un dessin publié par Gerli, tab. VIII; mais le tableau, qui est d'un dessin assez lourd, est exécuté par un de ses élèves.

Lomazzo (*Trattato dell'arte della pittura*, lib. II, cap.

[1] L'expression de douceur mélancolique et languissante de la tête de Léda a été très-vantée. M. le comte de Betz, qui a dernièrement vu ce tableau à La Haye, a cru remarquer quelque ressemblance entre sa figure et celle de la Mona Lisa du Louvre. Il a trouvé la touche de ce tableau extrêmement fine et délicate, son modelé très-fin, sa couleur à la fois claire, suave et transparente; mais il est en somme, ajoute-t-il, médiocrement dessiné ; les mains et les bras des enfants, les mains surtout, ne peuvent supporter un examen sérieux : c'est trop mauvais.

15) fait mention d'une Léda de Léonard qui, quoique nue, n'avait rien d'indécent, car elle baissait pudiquement les yeux. Nous ne savons si c'est celle qui, suivant Amoretti, appartenait de son temps au comte Firmian ; elle aurait, dit-on, été transportée en Allemagne, et serait passée dans la famille des princes de Kaunitz. Un autre tableau de Léda se trouvait jadis à Rome, au palais Mattei.

La Léda debout à côté du cygne est une composition de Raphael, dont le dessin original à la plume se trouve à Londres dans la collection du roi d'Angleterre : il paraît que Léonard l'a possédé, du moins ses élèves en ont fait plusieurs tableaux ; il y en a un exemplaire dans la galerie Borghèse à Rome ; un autre a été gravé à Paris par Leroux, en 1835.

La Léda qui était à Fontainebleau, et dont Lomazzo parle (Tempio, p. 6), *est un carton de Michel-Ange qui est actuellement à Berlin.*

55. — *Pomone.*

Lomazzo a mentionné aussi une Pomone, peinte par Léonard, qui se trouvait à Fontainebleau; elle était, dit-on, remarquable par la manière dont l'artiste avait rendu le triple voile qui la couvrait.

56. — *La Vanité et la Modestie.*

Il existait à Rome plusieurs exemplaires d'un tableau représentant deux figures allégoriques appelées la Vanité et la Modestie, sur l'originalité desquels on ne s'accorde pas.

Celui de la maison Giustiniani est passé en Angleterre.

L'exemplaire de la galerie Barberini (gravé dans l'ouvrage de d'Agincourt, pl. CLXXV, et dans l'œuvre des Piranèses) est regardé généralement comme étant peint par Luini sur un dessin de Léonard.

Celui qui se trouve dans la collection du palais Sciarra a été beaucoup vanté par M. Viardot ; il est, dit-il, du style le plus élevé ; l'exécution est soignée, délicate, prodigieuse ; l'admirable beauté de ce tableau ne lui permet pas d'élever des doutes sur son authenticité ; cependant, suivant Fumagalli, il aurait été peint par Luini, et M. de Rumohr (*Drei Reisen*, p. 316) croit qu'il a été exécuté par Salai, toutefois avec la participation du maître.

57. — *La Colombine ou Flore.*

Il se trouvait en 1649 dans le cabinet de Marie de Médicis, et plus tard dans la Galerie d'Orléans, une figure de femme appelée la *Flore* ou la *Colombine;* à la vente de cette collection, elle fut acquise par M. Udney, et se trouve actuellement dans la galerie du roi des Pays-Bas, à La Haye.

On a pensé autrefois que ce tableau représentait une des maîtresses de François Ier, ou bien Diane de Poitiers; on le désigne maintenant sous le titre de *la Frivolité* ou *la Vanité* (Eitelkeit); il a pour sujet une jeune femme ayant le sein droit découvert, et tenant une fleur. *La tête est très-belle et paraît ébauchée par Léonard ; il y a de la raideur dans le reste, surtout dans le vêtement. Cette peinture est d'ailleurs terminée avec beaucoup de soin.*

Une ancienne copie, mais où la figure est toute nue, se conserve à Stratton, chez sir Th. Baring. C'est probable-

ment le tableau qui était indiqué dans le Catalogue de la collection du roi d'Angleterre Charles Ier, comme une femme riant et tenant une fleur, demi-figure de grandeur naturelle, et qui était attribué à un élève de Léonard.

On indique encore une autre *Flore* dont le dessin appartiendrait à Léonard, et qui aurait été peinte par François Melzi, son élève. Serait-ce celle qui est, dit-on, conservée à Naples chez M. Lancelloti?

Il y a à Staffordhouse (hôtel du duc de Sutherland à Londres) une demi-figure de femme ayant une robe d'un blanc bleuâtre, un manteau bleu, et tenant une fleur de la main gauche de la façon la plus agréable. Les traits du visage qui, tout en rappelant le caractère des têtes de Léonard, ont ici une finesse toute particulière, le ton délicat et jaunâtre des chairs, et surtout la manière dont les couleurs sont fondues, doivent faire attribuer, dit M. Waagen, cet ouvrage à l'un de ses meilleurs élèves, André Solario. (*K. und K. in England*, t. II, p. 88.)

58. — *Tête de femme de la Galerie d'Orléans.*

La Galerie d'Orléans renfermait une autre tête de femme attribuée à Léonard, qui a passé dans la galerie de lord Egerton à Bridgewater; on la regarde comme étant bien certainement de Luini.

Ce tableau et le précédent sont gravés sur les deux premières planches de la *Galerie du Palais-Royal* publiée par Couché, 1786, 3 vol. in-f°.

59. — *Carton de la bataille d'Anghiari.*

Une des plus célèbres compositions de Léonard, et où il devait déployer aux yeux de ses compatriotes

toute la puissance de son talent, est celle qu'il fut chargé de peindre dans la grande salle du conseil du vieux palais de Florence, par un décret spécial de la république. Léonard commença son carton dans la salle du pape à Santa-Maria-Novella, et la dimension était telle, qu'il imagina une machine pour s'élever et s'abaisser facilement pendant qu'il l'exécutait.

Il avait pris pour sujet la bataille d'Anghiari, livrée près de Florence, en 1440, contre Nicolo Piccinino ou Picenino, et qui, tout importante qu'elle a été par ses résultats, fut très-peu meurtrière, puisqu'il n'y eut qu'un homme de tué, encore par accident : il fut foulé par les chevaux. Quoi qu'il en soit, Vasari décrit avec beaucoup de chaleur un groupe de cavaliers qui se disputent avec rage la possession d'un drapeau ; il en admire le dessin et l'expression, et dit que l'on en commença l'exécution à l'huile, mais que la mauvaise préparation des couleurs força d'abandonner ce qui en avait été fait. Effectivement, les documents recueillis par le docteur Gay, dans son *Carteggio inedito d'artisti dei secoli* XIV-XV-XVI, *Firenze*, 1839-40, t. II, p. 87), nous font connaître qu'on entreprit de peindre quelques parties de ce carton (exécuté en 1503 ou 1504), et que Léonard était aidé dans cet ouvrage par les peintres Rafaello d'Antonio di Biagio et Ferrando l'espagnol. Le peu qui en avait été fait, était encore visible en 1513.

Le carton de Léonard paraît définitivement perdu. Le groupe de cavaliers gravé par Edelink sur un dessin de Rubens, et celui qu'a reproduit avec quelques changements la planche XXXIX, t. I, de L'ETRURIA PITTRICE, *n'ont pas été pris sur le carton original qui*

n'existe plus, mais d'après une copie en petit que l'on croit être du Bronzino, ou d'après un dessin qui est dans le palais Ruccellai à Florence. Dans l'Inventaire des tableaux des Médicis de l'an 1632, *on voit noté:* Un quadro in asso entrovi una battaglia di cavali e cavalieri non finito, con ornamenti di noce intagliati e tocho d'oro, lungo 8 3/4 circa, dissono di mano di Lionardo da Vinci. — *C'est probablement le même qui, dans la villa Poggio impériale, est attribué au Bronzino.*

Il existe une eau-forte portant l'inscription: Ex tabella propria Leonardi Vinci manu picta opus sumptum a Laurentio Zacchia Lucensi, ab eodemque nunc excussum. 1558. *Peut-être s'agit-il ici du même tableau.*

On a publié à Paris une lithographie qui donne le trait du carton entier d'après un dessin possédé, dit-on, par l'auteur, M. Bergeret, *mais l'un et l'autre sont des impostures.*

On a dit bien souvent que Raphael s'était rendu à Florence, attiré par la renommée des cartons que Léonard et Michel-Ange y avaient exécutés en concurrence. Il existe une preuve matérielle de l'étude qu'en fit Raphael, c'est que parmi les dessins de celui-ci qui ont appartenu au peintre Lawrence, il s'en trouve un représentant une tête de vieillard sur lequel on voit, dans un angle, une petite esquisse à la plume du groupe de cavaliers tiré du carton de Léonard. (*Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi von J. L. Passavant*, t. II, p. 581. — 1839.)

60. — *Portrait de Mona Lisa.*

La galerie du Louvre possède, sous le n° 1,092, le célèbre portrait de la belle Mona Lisa, épouse de

Francesco del Giocondo, noble florentin, que Léonard peignit pendant son séjour à Florence, où il revint vers l'an 1500. Vasari raconte qu'il y travailla pendant quatre ans, sans en être encore satisfait.

Ce tableau fut acheté par François Ier, 4,000 écus d'or, ce qui, au prix actuel de l'or, ferait plus de 45,000 fr., et devait valoir le double au XVIe siècle : c'est fort loin, on le voit, des 12,000 fr. dont parle M. Léclanché dans ses notes à la traduction de Vasari [1].

Une grande partie de la magie de ce tableau, qui était telle que le biographe italien ne trouvait pas de termes assez expressifs pour rendre son admiration, a disparu avec tous les tons chauds des chairs [2] ; la tête fait l'effet d'une peinture en grisaille ; cependant c'est toujours une œuvre étonnante par la finesse du dessin et l'extrême délicatesse avec laquelle les formes sont rendues jusque dans leurs moindres détails ; on ne

[1] Il est vrai que le Père Pierre Dan (dans le *Trésor des Merveilles de Fontainebleau*, 1642, in-f°) dit, p. 136, que le grand roi François l'acheta 12,000 fr.; mais il donnait au franc une toute autre valeur que la valeur actuelle.

On lit dans cet ouvrage l'indication de cinq tableaux de Léonard qui se trouvaient dans le cabinet des peintures du château de Fontainebleau; savoir : 1° *Une Notre-Dame avec un petit Jésus qu'un ange appuie ; le tout dans un paysage fort gracieux*, qui ne se trouve plus; 2° *un saint Jean-Baptiste au désert*, probablement le n° 7 de ce Catalogue; 3° *un Christ à demi-corps*, indiqué sous le n° 16 ; 4° *le portrait d'une duchesse de Mantoue*, actuellement appelée Lucretia Crivelli; 5° *le cinquième en nombre et le premier en estime comme une merveille de la peinture, est le portrait d'une vertueuse dame italienne nommée Mona Lisa, etc.*

[2] Le changement a dû se faire de bonne heure, car les plus anciennes copies de ce tableau offrent la même pâleur. Suivant M. Passavant, cela peut dépendre de ce que le visage a été trop travaillé, ce qui aura nui aux couleurs.

saurait trop admirer le doux sourire qui caresse la bouche et le charme extraordinaire des yeux [1]; dans les mains, qui sont d'une très-grande beauté, *mains admirables, sans pareilles jusqu'à ce jour*, Léonard a sans doute employé d'autres couleurs, car elles ont conservé le ton de la chair, quoiqu'il soit brunâtre et sombre.

Le paysage du fond, où l'on voit la mer et des montagnes fantastiques, est à peine visible.

On dit qu'il s'en trouve une copie de la main même de Léonard au *Museo del Rey* de Madrid; le fond offre, au lieu d'un paysage, un rideau sombre. Ce portrait est très-beau et très-bien conservé. — Il existe en Angleterre, et en d'autres pays, des répétitions de ce tableau qui sont si belles, dit M. Passavant, qu'on les croirait originales, si l'on ne savait pas où se trouve le véritable. Mais Léonard peignait si lentement, si péniblement peut-être, qu'il n'est pas à croire qu'il ait fait des copies de ses propres ouvrages.

Dans deux copies de ce portrait dont l'une se trouve au palais de l'Ermitage et dont l'autre faisait partie de la collection du cardinal Fesch, Mona Lisa est représentée sans vêtement.

61. — *Portrait de Lucretia Crivelli.*

C'est sans aucun fondement que le portrait de femme vue de trois-quarts, ayant les cheveux lissés et le front ceint d'une ganse noire retenue par un diamant (une ferronnière), qui est au Louvre sous le n° 1,091, a été regardé comme celui d'une maîtresse de François Ier

[1] Le cristal brillant et humide de l'œil, le *ugron* des Grecs, — *Avvenga chè gli occhi avevano que' lustri e quelle acquitrine che di continuo si veggono nel vivo.* (Vasari.)

appelée la belle Ferronnière, et qui était morte avant que Léonard ne vînt en France.

Ce tableau, qui est sans doute une acquisition de François Ier, avait été indiqué en 1642 par le père Dan (*Trésor des Merveilles de Fontainebleau*) comme le portrait d'une duchesse de Mantoue. M. Delécluze s'est trompé en disant, dans *l'Artiste*, que ce portrait était celui de Ginevra Benci.

On croit actuellement qu'il représente Lucretia Crivelli, maîtresse du duc Louis-le-Maure, dont Léonard fit le portrait peu après son arrivée à Milan [1]. On trouve, dans l'un de ses manuscrits autographes, celui qui est appelée *le Codex atlantique*, trois épigrammes latines inspirées par ce portrait ; nous n'en rapporterons qu'une :

Hujus, quam cernis, nomen Lucretia, Divi
Omnia cui larga contribuere manu.
Rara huic forma data est; pinxit Leonardus, amavit
Maurus, pictorum primus hic, ille ducum.

On a pensé aussi que ce tableau pouvait n'avoir été fait que vers l'an 1497, alors qu'après la mort de la duchesse Béatrix, le duc Louis eut de Lucretia un fils nommé Jean-Paul, qui fut la souche des marquis de Caravage.

Le docteur Waagen regarde ce portrait comme le plus bel ouvrage de Léonard que possède le Louvre ; la tête se trouve en pleine lumière, les clairs et les demi-tons sont d'un ton chaud et brillant, et les ombres

2 Il est peint dans la manière des portraits du duc et de la duchesse de Milan qui sont à l'Ambrosienne, c'est-à-dire qu'il est du temps de son premier séjour à la cour de Louis Sforza.

moins sombres et moins froides que de coutume. Il y a une grande noblesse dans l'expression de ce beau visage, avec une nuance de douce mélancolie. Le dessin et le rendu de toutes les formes sont d'un admirable fini, sans avoir la moindre sécheresse.

62.— *Portrait de femme de l'ancien cabinet du roi.*

Dans le Catalogue raisonné des tableaux du roi fait par Lépicié en 1752, il est fait mention « d'une *tête* « *de femme, de profil, nommée communément la belle* « *Féronnière*. Cette femme a pour coëffure une tocque « de velours rouge, bordée d'une espèce de broderie « en or, et terminée, du côté de l'étoffe, par un rang « de perles. Un voile noir accompagne la tocque et « tombe sur les épaules; la robe est d'une étoffe gros » bleu. Ce profil est d'une précision étonnante, et ne « laisse rien à désirer pour le fini de l'exécution. »

Ce tableau est dans les magasins du Musée, estimé 150 fr. sur l'inventaire ; il a été jugé indigne de figurer dans la galerie.

63. — *Portrait de Cecilia Gallerani.*

Léonard fit à Milan le portrait d'une autre maîtresse de Louis-le-Maure appelée Cecilia Gallerani, qui, plus tard, épousa le comte Pergamino, sans que le duc ait pour cela cessé de l'aimer. Ce portrait a inspiré à Bernard Bellincioni, célèbre poète florentin, mort en 1491, un sonnet dont nous ne transcrirons que le premier quatrain :

Di chè t'adiri a chi invidia hui Natura !
Al Vinci che ha ritratto una tua stella !
Cecilia sè, bellissima, oggi è quella
Che a suoi begli occhi il sole par ombra oscura.

Ce tableau se trouvait le siècle dernier à Milan, chez le marquis Bonesane, et il y en avait une ancienne copie à l'Ambrosienne.

Le même portrait, ou son imitation par un élève de Léonard, se voyait aussi à Milan, chez le professeur Franchi, où il passait pour une sainte Cécile. — Est-ce la sainte Cécile vue jusqu'aux genoux et richement habillée en velours rouge, qui est à la Pinacothèque de Munich? Elle est, dit-on, d'un dessin soigné, d'une couleur solide et brillante.

Un second portrait original de Cecilia Gallerani, peinte plusieurs années après, et lorsqu'elle était encore dans tout l'éclat d'une beauté qui l'a rendue célèbre, se conservait chez les Pallavicini de San Calocero.

64. — *Madone de Cecilia Gallerani.*

Léonard peignit, pour la même dame, une madone connue sous le nom de *Madone à la rose;* car la Sainte-Vierge y fait bénir une rose par l'enfant Jésus qu'elle tient dans ses bras.

On vante beaucoup ce tableau, qui est, dit-on, d'une beauté et d'une finesse d'exécution extraordinaires. On lit sur le cadre : PER CECILIA QUAL TE ORNA, LAUDA E ADORA, EL TUO UNICO FIGLIOLO, O BEATA VERGINE, EXORA.

Cette peinture se trouvait à Milan chez un marchand de vin nommé Joseph Radici; une copie ou imitation de cette madone se voyait chez le chanoine Foglia de Milan.

65. — *Portrait de femme d'Augsbourg.*

Il y a à Augsbourg, dans la Galerie royale, une tête de femme dont MM. Waagen (*Kunstwerke und Künstler in Deutschland*, t. II, p. 40. — 1845) et Passavant

s'accordent à faire un grand éloge. Elle est vue presque de face; la disposition, le coloris, la finesse du modelé et l'exécution rappellent le célèbre portrait de Mona Lisa du Louvre; il y a dans la bouche un sentiment de beauté exquis; le nez, les lèvres et l'ovale de la figure sont parfaits; les yeux semblent avoir été retouchés, ce qui leur a fait perdre de leur finesse; les cheveux et la poitrine ne sont qu'ébauchés. — L'expression de cette tête est saisissante, dit M. Passavant, elle dénote une personne d'une âme forte et éprouvée par bien des événements.

66. — *La Monaca.*

On admire beaucoup au palais Pitti à Florence une demi-figure de jeune religieuse ou de jeune fille dont la tête est entourée d'un béguin, et qu'on appelle *la Monaca;* elle se trouvait précédemment dans la collection du marquis Niccolini; mais, quelles que soient sa grande beauté et l'expression extraordinaire qu'elle produit, on l'attribuait seulement à un élève de Léonard.

Serait-ce le portrait qui aurait été donné, en 1536, par un beau-frère de Léonard au cardinal Salviati, ainsi que l'indiquait Olltrocchi, qui avait fait des recherches dans les archives de la famille Vinci?

67. — *Portrait de Ginevra Benci.*

Americo Benci, chez lequel se trouvait l'esquisse peinte de l'Adoration des mages indiquée sous le n° 4, était le père d'une belle jeune fille appelée Ginevra, dont le Ghirlandajo et Léonard firent le portrait. Ghirlandajo l'exécuta sur la fresque de Santa Maria Novella, vers l'an 1484, dans la Visitation de la Vierge;

elle était alors *bellissima fanciulla*, ayant environ dix-huit ans.

Vasari, après avoir parlé du carton de sainte Anne composé pour les Servites, dit : *Ritrasse la Ginevra d'Amerigo Benci, cosa bellissima, ed abbandono il lavoro a'frati*. Puis il parle du portrait de Mona Lisa.

Le grand duc de Toscane a acheté de la famille Niccolini, et placé dans le palais Pitti, le portrait de Ginevra ; il est peint dans la première manière de Léonard, et exécuté avec beaucoup de finesse et d'esprit ; la pureté, la précision du dessin et du modelé sont très-remarquables. Il est à regretter qu'on ait nettoyé ce tableau au point de lui enlever son glacis Est-ce celui qui porte le n° 140 dans le salon de Jupiter ?

M. Jean Rosini, le plus récent historien de la peinture en Italie, possède un portrait qu'il s'est imaginé, sans doute à tort, être celui de Ginevra par Léonard, qui, suivant lui, est oublié depuis longtemps ; mais, comme ce portrait la représente à l'âge de 15 à 16 ans, il pense que Vasari s'est trompé en indiquant que Léonard l'aurait peinte vers 1500, c'est-à-dire à son retour de Milan à Florence ; il croit que c'est beaucoup plus tôt, vers 1483, avant qu'il n'allât trouver Louis Sforza.

M. Rosini donne à la page 294 du t. III de sa *Storia della pittura italiana, esposta coi monumenti, Pisa*, 1843, deux portraits de Ginevra Benci, l'un tiré de la fresque de Ghirlandajo, et l'autre de la peinture qui lui appartient, où elle est représentée à peu près au même âge, mais avec plus de pureté, un talent bien supérieur à celui de Ghirlandajo, et qu'il croit être de Léonard.

Un autre portrait de Ginevra Benci a été gravé sous le nom de *Laura* par Palmerini ; on en trouve aussi le trait à la fin d'un opuscule intitulé : *Opere d'intaglio del cav. R. Morghen raccolte ed illustrate da Niccolo Palmerini. Firenze*, 1824. Ce portrait paraît être de Sandro Boticelli.

68. — *Portraits de Louis-le-Maure et de sa famille.*

Vers l'an 1495, Léonard peignit dans le réfectoire du couvent des Grâces de Milan, sur un calvaire exécuté par Montorfano, peintre assez médiocre, les figures agenouillées du duc de Milan Louis-le-Maure, de Béatrix sa femme et de ses deux fils, Maximilien et François [1] ; ce qui reste de ces portraits est si dégradé, qu'on n'y retrouve en rien Léonard. *La mauvaise conservation de cette peinture tient à la manière toute particulière dont il préparait ses huiles ; elle s'est écaillée et détruite encore plus que le Cénacle peint vis-à-vis, tandis que la fresque de Montorfano subsiste encore.*

69. — *Portrait de Louis-le-Maure.*

Un portrait de Louis-le-Maure encore jeune, vu de trois quarts, supérieurement bien peint et modelé, se trouve à l'Ambrosienne de Milan.

M. Passavant parle, dans son *Voyage en Angleterre*, p. 247, d'un très-beau portrait de Louis-le-Maure, dessiné au crayon noir, de grandeur naturelle, attribué à Léonard, mais qu'il croit plutôt être d'un de ses meilleurs élèves ; il est conservé à Oxford.

[1] Rien n'est plus ravissant, dit Vasari, que la tête de ces jeunes princes.

70. — *Portrait de la duchesse Béatrix.*

La collection de l'Ambrosienne possède le portrait de la duchesse Béatrix morte en 1597. *Elle est vue de profil et d'un dessin très-fin.*

Ce portrait et le précédent rappellent le faire de Jean Van Eyck.

71. — *Portraits du duc Maximilien.*

On conserve, dit-on, aussi à l'Ambrosienne et dans la famille Melzi, deux portraits de Maximilien, duc de Milan, fils de Louis-le-Maure, qui auraient été faits en 1512.

72. — *Portrait de la galerie de Dresde.*

On voit dans la galerie de Dresde un très-beau portrait d'homme, au teint brun, à la barbe rousse blanchie par l'âge, qu'on a cru être celui du duc Louis-le-Maure ; il a un manteau garni de fourrure ; il est coiffé d'un chapeau, tient d'une main son épée et de l'autre son gant ; d'autres ont pensé, d'après une indication de Lomazzo (*Trattato della pittura*, p. 635), que ce devait être le portrait de Jean-Jacques Trivulce, fait après la bataille d'Agnadel où ce général commandait l'avant-garde, et lorsqu'il avait environ 64 ans. Ce tableau a été très-bien gravé par Jacob Folkema, sous le titre de *Portrait d'un guerrier vu de face.*

M. Viardot compare ce portrait à celui de la Joconde et lui trouve un mérite égal. (*Musées d'Allemagne.*) Cependant on croit actuellement que cette belle production n'est pas de Léonard, mais de Jean Holbein, tant les œuvres des grands peintres, de ceux qui ont atteint la perfection du genre, se ressemblent entre elles.

Suivant M. Passavant, le portrait de la galerie de Dresde serait celui de N. Morett, orfèvre et joaillier de Henri VIII, roi d'Angleterre[1]. Hollar l'a gravé en 1647 avec indication du nom; ce tableau se trouvait alors dans la collection de lord Arundel.

73. — *Portrait du Château de Windsor.*

On attribue à Léonard un excellent portrait de vieillard sans barbe parfaitement modelé, et dont les lumières sont très-prononcées, qui se trouve en Angleterre au château de Windsor. M. Passavant (*Kunstreise durch England*, p. 44) dit qu'il était placé trop haut pour pouvoir se prononcer à son égard d'une manière absolue, mais qu'il ne le croyait cependant pas de Léonard.

74. — *Portrait de Jeanne d'Aragon.*

Amoretti avait mentionné, d'après un ouï-dire, un portrait de la reine Jeanne de Naples qui se trouvait à Rome au palais Barberini; un autre se voyait au palais Doria; ils ne pouvaient représenter la reine Jeanne II morte vieille en 1435; et on n'a pas la certitude que Jeanne de Laval, épouse de René d'Anjou, ait été en Italie.

Le portrait de la galerie Doria représente Jeanne d'Aragon; c'est une copie d'après le tableau de Raphael qui est au Louvre, faite par un élève de Léonard, en donnant à cette tête l'expression de sourire propre à l'école de ce maître; la tête est d'ailleurs très-bien faite, tandis que le reste est raide de dessin et sec de couleur.

[1] Il y a au palais Pitti, dans le salon de l'Iliade, sous le n° 207, un portrait d'homme attribué à Léonard et appelé *l'Orfèvre*, car c'est en effet un orfèvre. (Note de M. le comte de Betz.)

75. — *Portrait de jeune homme.*

Portrait d'un jeune homme vu de face dans la Galerie de Florence. Il est ainsi noté dans l'inventaire de 1635. Ritratto in tavola di un giovane di mano di Lionardo da Vinci. *Bottari a cru reconnaître dans ce portrait celui de Raphael, mais c'est évidemment une erreur; les couleurs sont très-empâtées et le faire ressemble à celui de la tête de Méduse; aussi le croit-on un ouvrage de sa jeunesse.*

76. — *Portrait de M. A. della Torre.*

Il y a, à l'Ambrosienne, un portrait d'homme qu'on dit représenter Marc-Antonio della Torre (célèbre professeur d'anatomie, ami de Léonard, mort de la peste en 1512). *Il est trop faible de dessin et de modelé, la draperie en est trop raide pour pouvoir l'attribuer à Léonard lui-même; il est à l'huile et a été entièrement repeint.*

77. — *Portrait du chancelier Moroni.*

Il y a deux exemplaires d'un portrait que l'on dit être celui du chancelier Moroni : l'un, qui est à Parme chez le comte Sanvitali (ou peut-être dans le cabinet Caretti), *provient, dit-on, de la collection de Modène; l'autre, qui est à Milan chez le duc Scotti Gallerati, n'est pas de Léonard, mais est peut-être une copie d'après un original de ce maître.*

Ce qui rend douteux le nom du personnage représenté sur ces portraits en costume de chancelier, c'est que Jérôme Moroni ne fut nommé vice-chancelier du duc Maximilien qu'après 1512, à une époque où l'on croit que Léonard avait quitté Milan.

78. — *Portrait de César Borgia.*

M. le comte de Betz a vu, en 1845, à Bologne, dans la collection Corazza (n° 84 de la Notice), un magnifique portrait d'homme que l'on disait être celui du duc César Borgia, et qu'on attribuait à Léonard ; en effet, il y a retrouvé tous les caractères distinctifs de la peinture de ce maître et jusqu'à la manière de peindre les yeux auxquels il donnait une expression qui n'appartenait qu'à lui. Ce portrait était à vendre et l'on en demandait un très-haut prix.

79. — *Portrait de femme à Anvers.*

J'ai vu à Anvers en 1843, chez un vieillard qui avait rempli sa maison de choses curieuses, un portrait de femme représentée assise, un peu au-dessous de demi-nature, qu'il croyait être celui d'une duchesse de Milan ou de Mantoue peinte par Léonard. Ce qu'il y a de vrai, et ce qui m'a été assuré par des personnes d'Anvers, c'est qu'il en avait refusé 60,000 fr.; il en voulait avoir 100,000 fr.

80. — *Cartons-portraits de l'Ambrosienne.*

Il y a à l'Ambrosienne de Milan six cartons-portraits en grandeur naturelle, dessinés au crayon noir et quelquefois colorés au pastel ; savoir :

Le portrait d'un jeune homme vu de trois-quarts, que l'on croit être celui de François Melzi, le fidèle ami de Léonard ; une tête de femme vue de face, les yeux baissés, qui est d'un grandiose surprenant et de la plus grande beauté (les yeux ouverts sont indiqués à côté).

Les quatre autres cartons représentent des femmes ; deux n'ont que la tête seule ; une demi-figure a une cou-

ronne de lauriers; une autre porte la main sur la poitrine.

81 — *Portrait de Charles d'Amboise.*

On voit au Louvre un magnifique portrait placé sous le n° 1,090, et désigné comme étant celui de Charles VIII peint par Léonard. On a depuis pensé, en apparence avec plus de fondement, qu'il devait représenter Louis XII son successeur ; mais il résulte d'une lettre insérée dans le n° 13 de l'*Iconographe* de 1847 par M. Ch. Leblanc, employé au cabinet des estampes, que le personnage qu'il représente n'est autre que Charles d'Amboise, sieur de Chaumont, maréchal de France, gouverneur du duché de Milan, favori de Louis XII, mort en 1511, à trente-neuf ans ; il a probablement été peint de 1509 à 1511, puisque le roi qu'il accompagnait n'a fait qu'en 1509 son entrée à Milan.

Le *Magasin pittoresque* d'octobre 1847 donne une belle gravure sur bois de ce portrait accompagnée d'un texte qui en relève les mérites; l'auteur fait surtout bien sentir pourquoi cette tête fixe le regard et le retient : *elle pense, et sa pensée se fait jour avec un calme à la fois profond et simple sur des traits délicats dont la finesse, toute mêlée de naturel, est aussi difficile à comprendre qu'à reproduire ; il n'y a qu'un grand artiste qui ait pu saisir cette union si harmonieuse et si tranquille de qualités si différentes... Après Léonard de Vinci, les Italiens, même les plus excellents, auraient été impuissants à rien exécuter de semblable...* Viennent ensuite des considérations pleines de finesse et de goût, et des remarques un peu subtiles sur ce qu'il y avait de différent dans le caractère des Italiens et celui des

Français, lorsque ceux-ci traversèrent les monts pour conquérir l'Italie ; mais j'aurais préféré que le littérateur qui a composé cette notice se fût plus occupé du tableau qu'il décrivait, et eût appris que depuis quelques années on avait reconnu qu'il n'était pas de Léonard, qui n'a, dans aucun de ses ouvrages, ce coloris à la fois ardent et clair, et l'exécution hardie et magistrale qu'on admire dans ce portrait : toutes qualités qui appartiennent à Jean-Antoine Beltraffio [1]. Ce peintre rappelle en outre, plus que les autres élèves de Léonard, l'ancienne manière de l'école lombarde, qui prit chez lui un caractère à la fois sérieux et élevé. Il est très-probable que ce tableau n'a pas été peint avant la fin des dix premières années du XVI[e] siècle, à en juger par le perfectionnement de l'art qui s'y montre, et qui fut atteint seulement alors. (WAAGEN, *K. und. K. in Paris*, p. 453.)

M. Passavant est du même avis : le ton des chairs et le paysage prouvent, dit-il, qu'il est de Beltraffio.

82. — *Portrait d'homme vêtu de rouge.*

Dans le Dulwich-collége de Londres, il y a, sous le n° 133, un portrait d'homme habillé de rouge que l'on croit être de Léonard, et que M. Waagen attribue à Beltraffio. (*K. und K. in England*, t. II, p. 194.)

83. — *Portrait de jeune femme.*

On voit à Londres, dans l'hôtel du duc de Devonshire (*Devonshire-house*), un très-beau portrait de jeune femme avec les cheveux pendants, exécuté avec beau-

[1] Il existe une jolie eau-forte de ce portrait, gravée en 1846 par Hillemacher, avec la légende : *Charles VIII, roi de France.*

coup de soin ; il est placé sous le nom de Léonard de Vinci ; mais on le croit de Beltraffio. M. Passavant a trouvé dans les ornements de la robe un chiffre formé d'un C ou d'un G et d'un B, qu'on peut regarder comme les initiales de Giovanni Antonio Boltraffio ou Beltraffio. (Voyez Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, p. 70, et Waagen, *K. und K. in England*, t. i, p. 247.)

84. — *Portrait de Léonard à Florence.*

La Galerie de Florence possède le portrait de Léonard de Vinci vu de profil, peint par lui-même, à l'âge d'environ soixante ans ; celui qu'il avait lors de son voyage à Rome. C'est une véritable merveille de l'art par le beau caractère, l'expression et la force du style, qui, dit-on, fait pâlir tous les portraits qui l'entourent ; il a été gravé par R. Morghen, G. D. Campiglia et d'autres.

85. — *Portrait de Léonard à Vaprio.*

Dans une maison appartenant à la famille Melzi, appelée la *Canonica di Vavro* (Vaprio) et située sur l'Adda, on voyait le portrait de Léonard, aussi peint par lui-même, auprès d'une fenêtre. Il est probable que cette peinture, qui a été indiquée par le conseiller Pagave dans ses mémoires restés manuscrits, *aura été vendue, car il n'en reste plus de trace.*

86. — *Portrait de Léonard. Dessin de profil.*

Le portrait en profil de Léonard dessiné à la sanguine qui est dans la collection royale de Londres, a été publié en 1796 par John Chamberlaine, dans le recueil indiqué p. 242 ; mais la gravure au pointillé de

Bartolozzi n'en rend ni l'esprit, ni la finesse, ni le regard inspiré. Une copie de ce dessin se trouve à l'Ambrosienne de Milan, et a été gravée par Gerli, tab. 10. On a prétendu que c'était le portrait mentionné par Vasari que possédait François Melzi, qui se trouvait au lit de mort de Léonard.

87. — *Portrait de Léonard. Dessin de face.*

Il y a dans la collection de l'Académie des beaux-arts de Venise une tête superbe, presque de face, dessinée à la sanguine, qui est vraisemblablement un portrait de Léonard dans un âge avancé. Bossi en a donné une gravure dans la belle édition de son Cenacolo. Parmi les dessins du roi des Pays-Bas, à La Haye, il y en a une copie au crayon noir.

88. — *Portrait de Léonard de la galerie Esterhazy.*

M. Viardot est, je pense, le seul qui regarde comme authentique un tableau en assez mauvais état, qui fait partie de la galerie Esterhazy à Vienne, et qui représente Léonard tenant à la main une lettre portant écrit sur l'adresse : *A Maria*[1] *Ant. della Torre Lionardo di Piero da Vinci manda il ritratto.* Ce serait une chose fort précieuse, et il y aurait lieu de s'étonner que le comte de Gallemberg, qui a composé son ouvrage à Vienne en 1833, n'en ait fait aucune mention, si ce tableau était réellement de Léonard.

89. — *Tête de Vierge.*

M. Passavant a vu chez les héritiers de Joseph Longhi, à Milan, un fragment de tableau représentant

[1] L'anatomiste della Torre s'appelait Marc-Antoine et non Marie.

une tête de la Vierge avec de petites figures; elle est d'un très-beau caractère et merveilleusement modelée.

90. — *La Vierge et Jésus* (sic).

Dans le Catalogue historique et chronologique des peintures et des tableaux réunis au dépôt national des monuments français par Alexandre Lenoir, adressé au Comité d'instruction publique le 2 vendémiaire an III, imprimé dans le t. III, p. 276 du *Bulletin archéologique* publié par le Comité historique des arts et monuments en 1845, il est fait mention, sous le nº 7, d'un tableau de Léonard *venant des Dominicains, qui depuis a été porté au Muséum ; il représente la Vierge et Jésus. Il est peint sur cuivre argenté avec une préparation usitée par plusieurs artistes de l'école florentine, et qui avait deux inconvénients : le premier, de faire écailler la peinture au bout d'un certain laps de temps, et le second, de pousser au noir, ainsi que le prouve le tableau dont on parle.*

91. — Un inventaire manuscrit fait en 1709 et 1710 par Bailly, garde des tableaux du roi, donne, outre les tableaux cités par Lépicié : « un tableau estimé[1] de Léonard de Vinci, représentant huit figures d'hommes et de femmes à mi-corps, entre lesquels un vieillard qui paraît caresser une vieille ; figures de demi-nature ayant de hauteur 54 centimètres sur 90 centimètres de large, peint sur bois dans sa bordure dorée. »

Ce tableau ne se retrouve plus au Musée.

92. — On trouve, sur l'inventaire de la restauration, l'indication d'un tableau de l'école de Léonard de

[1] Dans cet inventaire, le mot *estimé de* a le sens d'*attribué à*.

Vinci représentant la Vierge et l'enfant Jésus (hauteur 1 mètre 33 centimètres, largeur 1 mètre 85 centimètres) concédé à l'église de Marcelcave (Somme) par décision du 31 août 1820.

93. — Le livret du Musée de Nantes mentionne, sous le n° 198 et au nom de Léonard de Vinci, un tableau qu'il dit admirable et qui a pour sujet Jésus portant sa croix et maltraité par ses bourreaux, peint sur bois et non terminé ; largeur 72 centimètres sur 67 centimètres de haut.

94. — Il a paru à Bordeaux, dans l'automne de 1848, une brochure de 50 pages intitulée : *Sur l'illustre Léonard de Vinci, législateur de la peinture, et sur ses immortelles œuvres.* M. G. de Moulins, son auteur, l'a composée pour faire connaître un tableau qui lui appartient, et qu'il céderait volontiers à qui lui offrirait le prix fort élevé auquel il l'estime. Ce tableau, depuis longtemps dans sa famille, aurait été donné à François de Moulins mort en 1535 grand aumônier de France, et qui avait été précepteur du roi François Ier. Aucun témoignage écrit ne vient, du reste, corroborer l'assertion de l'auteur, et quoiqu'il affirme que cette peinture n'est jamais sortie de sa famille, la seule indication qui s'y rapporte selon lui, et qu'il fasse valoir, est celle qu'a donnée Félibien, qui dit, dans ses *Entretiens sur les vies et les ouvrages des peintres*, en énumérant les œuvres de Léonard de Vinci : *Il a y encore de lui, dans le cabinet de M. le marquis de Sourdis, une Vierge tenant un petit Jésus entre ses bras.* M. de Sourdis était proche parent et ami de la famille de Moulins.

Le tableau, peint sur bois, a 50 centimètres de hau-

teur sur 39 centimètres de largeur, et les figures sont un peu plus fortes que demi-nature. La Vierge Marie soutient son Fils entre ses bras et appuie tendrement sa joue contre la tête du petit enfant, qui est tout nu. Des draperies, belles et larges, revêtent la mère ; la robe est rouge, et des épaules tombe un riche manteau bleu céleste doublé de soie orange.

95. — M. Ph. de Chennevières veut bien m'indiquer que dans le Catalogue des tableaux de M. Crozat, baron de Thiers, qui furent vendus à l'impératrice Catherine de Russie, il est fait mention d'un *buste de saint* qui était attribué à Léonard.

Il reste à mentionner diverses gravures faites d'après des tableaux ou des dessins attribués à Léonard. La plupart des indications qu'elles donnent ne méritent aucune confiance, mais quelques-unes auraient besoin d'être vérifiées.

96. — *La Vierge et l'enfant Jésus.*

La Vierge, à mi-corps, présente une fleur à l'enfant Jésus, qui est assis sur ses genoux et tient une branche de lis. On lit dans la marge : *Jesus ludens in gremio sanctissimæ matris, lilium tenens. Opus pro rege Francisco* 1°. Estampe gravée par Joseph Juster, artiste du commencement du siècle dernier. — Le tableau appartenait à un sieur Patin.

97. — *Le Christ avec Marthe et Marie.*

Gravé par Seuter en 1766. Tableau peint sur bois, de 1 mètre 33 centimètres de haut sur 1 mètre 9 cen-

timètres de large, dans la galerie du roi de Prusse à Sans-Souci.

Le Catalogue de la galerie royale de Berlin de 1841 ne parle pas de ce tableau, et la galerie n'en possède aucun de Léonard.

98. — *Saint Jean-Baptiste.*

A mi-corps, gravé par J. Boulanger, graveur du XVII[e] siècle, d'après un tableau du cabinet du roi.

99. — Portrait de François I[er], à l'âge de 23 ans, représenté en saint Jean-Baptiste, lithographié à Londres par Day et Haghe, d'après un tableau appartenant à L. Pococke, Esq[e]. — On lit sur le cadre la date de 1518.

100. — Portrait de Diane de Poitiers, lithographie de Durand Duclos, éditée à Rome.

101. — *La Vierge et l'enfant Jésus qui caresse le menton de sa mère.*

Gravé en manière noire, en 1813, par Lutzenkirchen. — L'original appartenait à M. Pech, marchand de tableaux à Francfort.

102. — *La Vierge aux fruits.*

La Vierge, que l'enfant Jésus embrasse, lui présente deux cerises. Lithographiée d'après un tableau peint sur bois de 76 centimètres de haut sur 62 centimètres de large, qui était à vendre à Paris chez M. Putois, rue de Cléry.

103. — *Le Christ portant sa croix au milieu des saintes femmes.*

Gravé à Rome par plusieurs éditeurs ; ce Christ n'est pas de Léonard.

104. — *Sainte-Famille.*

La Vierge, l'enfant Jésus, sainte Anne, saint Joseph, le petit saint Jean et deux autres enfants. Gravure du XVIIIe siècle avec la légende : *E Tabula Leonardi a Vinci, penes Marchionem de Cavalcabo spectanda.* Il n'y a rien du style de Léonard.

105. — Peinture à fresque de Saint-Epvre de Nancy. — Lithographiée à Nancy en 1845. — C'est sans fondement qu'elle est attribuée à Léonard.

106. — *Enfant Jésus avec l'agneau.*

Lithographié par M. Alberti, d'après un tableau qui lui appartient.

107. — *Un enfant tenant un cartouche.*
(Boy and tablet.)

Gravé en 1820 à Londres par Bromley.

108. — *La Madeleine enlevée au ciel par les anges.*

Lithographiée à Munich par Eichholzer.

109. — *Tête de jeune homme de profil avec de longs cheveux.*

Grisaille de la galerie de Florence gravée par Plotz. — La même dessinée par Calamata en 1838.

110. — *Tête de femme.*

Étude d'après le tableau original de la galerie du prince d'Orange à Tervurren, dessinée par Calamata en 1840.

111. — *Tête de femme.*

Gravée d'après un dessin de la galerie de Florence par Calamata, en 1843.

112. — Il se trouve, à Amiens, dans une maison particulière, un beau tableau ayant pour sujet Hérodiade tenant un plat dans lequel le bourreau va poser la tête de saint Jean-Baptiste ; une vieille femme, coiffée d'un turban, répond du geste au regard d'Hérodiade ; deux autres figures se voient dans le fond. — Cette composition, dont l'exécution est très-soignée, nous paraît devoir être attribuée à l'école de Léonard; elle a été mise en vente à Paris, après la mort de M. Lafontaine, qui l'avait eu, dit-on, du roi d'Angleterre, Georges IV, en échange de tableaux hollandais et flamands, que ce monarque recherchait particulièrement ; il semblerait, d'après une indication probablement peu exacte du Catalogue de cette vente, que ce tableau ait fait partie de la collection du roi Charles Ier, où il était attribué à Léonard de Vinci.

CHAPITRE X.

ÉCOLE OMBRIENNE.

Le Pérugin, qui avait passé à Florence une partie de ses plus belles années, entreprit de fondre l'objectivité des florentins d'alors avec les qualités opposées qui étaient propres à l'école de peinture de l'Ombrie [1].

Depuis le milieu du xv[e] siècle, et peut-être plus tôt encore, cette dernière s'était placée au-dessus des écoles contemporaines, toscane, lombarde et vénitienne, par la profondeur et la délicatesse du sentiment qui l'inspire, par une étonnante réunion de réminiscence confuse des efforts artistiques des premiers chrétiens avec les plus suaves conceptions des modernes ; ce qui, malgré beaucoup d'imperfection pratique, donne à ses œuvres un charme secret qui leur ouvre tous les cœurs. Seulement, la disposition de l'âme, quoi-

[1] Jusqu'à M. de Rumohr, cette école avait été comprise dans *la romaine*, qu'on s'était efforcé de faire remonter aussi haut que possible en plaçant dans les premiers temps des noms tout-à-fait insignifiants. M. de Rumohr n'envisage pas la division qu'il a faite comme purement géographique ; il s'est efforcé de lui assigner un caractère particulier. Ses observations ont été accueillies avec une certaine exagération par M. Rio, qui a qualifié l'école ombrienne du nom d'école mystique. M. le comte de Montalembert, tout en adoptant les opinions de M. Rio, conserve l'école ombrienne et donne le nom de mystique à une partie de l'école florentine. M. Rio dit d'ailleurs que l'école qu'il appelle mystique ne fut originairement qu'un rameau détaché de l'école florentine.

Le caractère différent des écoles de peinture de Rome et de l'Ombrie peut se rattacher à la diversité de complexion des habitants de ces contrées. On dit proverbialement que dans les occasions où les Romains se mettent en fureur, les Pérugins se contentent de pleurer.

que belle et digne d'éloges, qu'expriment tous les personnages, peut fatiguer à la longue par son uniformité.

On a déjà cherché à expliquer, à la vérité sans preuves positives, au moyen de l'influence exercée par le peintre siennois Taddeo Bartoli dans l'arrondissement de Pérouse, la direction toute particulière donnée à l'art dans cette étroite région de l'Italie qui forme l'Ombrie des anciens [1].

Cet artiste qui, un des premiers, sut donner à ses œuvres une pieuse inspiration, y fut sans doute entraîné par le voisinage des petites localités qui couronnent la montagne d'Assise, et surtout de cette dernière ville, consacrée au culte de saint François, sanctuaire de la dévotion ardente à qui son ordre dut une si remarquable puissance.

Ce n'est pas à Pérouse même qu'on démêle les premières traces de cette nouvelle école [2]. On trouve

[1] On conserve dans la bibliothèque du dôme de Pérouse un manuscrit terminé dans la première moitié du XVe siècle, dont les miniatures très-remarquables sont attribuées à ce maître. Il était fils d'un Bartolo di Fredi, peintre moins habile. On possède de Taddeo, à l'Académie de Pérouse, un tableau d'autel représentant la Madone, deux anges et saint Bernard, signé de son nom et daté de 1403. Il est remarquable par la noblesse du style, le charme des figures et leur caractère mystique. Taddeo a peint à Sienne, dans la chapelle du palais, en 1407 et en 1414 dans une des salles et une galerie de ce palais, des ouvrages moins caractérisés.

[2] Il existait à Pérouse, vers le milieu du XVe siècle, un peintre médiocre nommé Benedetto Bonfigli ou Buonfiglio, né vers 1420, qui y jouissait cependant de la faveur publique et était regardé comme l'artiste le plus distingué de la ville. Il s'engagea par acte du 2 décembre 1454, à peindre l'histoire de saint Louis, évêque, et de saint Herculan dans la chapelle des Prieurs à l'hôtel-de-ville de Pérouse, avec la condition que son œuvre serait soumise à l'appréciation du frère Filippo Lippi, ou du frère Angelique de Fiesole, ou de Dominique le Véni-

à Assise des fresques datées de 1422 et signées *Martinellus*[1], qui rappellent vivement, par le dessin des têtes et le ton brunâtre dominant, la manière de Taddeo, et prouvent que son exemple n'y a pas été stérile.

Dans l'intérieur de la même église, un Matteo di Gualdo imita Sano di Pietro, un des premiers peintres distingués de l'école de Sienne[2].

Tout nous indique que dans ses commencements l'école de l'Ombrie, dérivée de celle de Sienne, lui resta étroitement unie et dut se confondre avec elle ;

tien, quand il en aurait fait la moitié. Cette fresque n'était pas terminée en 1496, lors de la mort de Benedetto ; elle est actuellement en très-mauvais état. On y remarque surtout quelques têtes qui ressemblent à des portraits. La composition principale, qui paraît imitée de la mort de saint François à la Trinité de Florence, par Dominique Ghirlandajo, représente la mort d'un évêque ; elle est gravée dans l'Atlas de l'ouvrage de M. Rosini. Benedetto peignait d'une manière sèche et dure, différente de celle de l'école ombrienne, et c'est probablement à tort qu'on a dit qu'il avait été le maître du Pérugin.

[1] Ce nom de peintre était inconnu ; il se lit sur le mur extérieur de l'hôpital de Saint-Jacques et de Saint-Antoine Abbé ; on y voit une Madone avec ces deux saints et des pèlerins à genoux, dans une proportion plus petite, ainsi qu'une Salutation angélique.

[2] Matteo di Gualdo, peintre siennois, travaillait en 1468 à la petite chapelle de Sainte-Catherine à Assise, mais on préfère à ces fresques une madone conservée dans l'Académie de Pérouse (gravée planche XXXXVI, de l'ouvrage de M. Rosini) ; elle est tout-à-fait dans la manière de Pietro Vannucci dit le Pérugin. La plupart de ces artistes paraissent s'être copiés les uns les autres. Matteo di Gualdo peignait d'une manière plus large qu'Ausano, mais il ne paraît pas l'égaler pour le sentiment. On peut voir (t. III, p. 20, de *l'Histoire* de M. Rosini), le dessin d'une madone de cet Ausano (ou Sano) di Pietro ; les anges qui l'entourent ont pu servir de modèles à ceux qui se voient sur les sujets analogues qui décorent les nombreux sanctuaires du pays. Cet Ausano peignait aussi en miniature. On trouve à la p. 21 du même volume le dessin d'une de celles qui ornent un livre de chœur de Sienne.

seulement cette dernière alla toujours en déclinant, surtout depuis la mort du fils de Bartolo, et s'éteignit complètement vers 1500 [1].

Un autre continuateur de Taddeo di Bartolo est Pierre-Antoine de Foligno, qui peignit à Assise des fresques dignes d'attention. Les figures ont de la grâce, mais le coloris en est verdâtre. On remarque qu'il imite aussi en plusieurs points Benozzo Gozzoli, qui avait travaillé dans le voisinage à Montefalco [2].

GENTILE DA FABRIANO.

On ignore l'année de la naissance de ce peintre qui eut pour premier maître à Fabriano, sa patrie, Allegretto Nuzi [3]. Il y a également peu de certitude sur les cir-

[1] Nous qui sommes dégagé de tout esprit de parti ou d'intérêt de localité, nous mettons peu d'importance à la distinction des écoles, quand celle-ci ne repose que sur le lieu où elles sont établies et la patrie des artistes qui les composent. Qu'importe qu'un peintre soit né en Ombrie, s'il suit la manière d'un siennois. La différence de style, de caractère, de principe, doit seule séparer les écoles.

[2] Ce Pietro est peut-être le même que Lanzi nomme *Pietro di Mazzaforte*, et sans doute aussi que celui qu'on appelle *Pier Antonio Mesastri Fulignate*. Il signait ses fresques *Petrus Antonius di Fulgineo*, et était inférieur à Matteo di Gualdo. On voit à la p. 161 du t. III de l'ouvrage de M. Rosini, le trait d'une de ses compositions.

[3] Nuzio, père de cet Allegretto, était à Florence vers 1346, où il fut agrégé à la Compagnie de Saint-Luc. Il n'est pas douteux qu'Allegretto n'ait étudié aussi à Florence les ouvrages de Giotto, et ce qu'il a fait lui-même est tout-à-fait dans sa manière. On peut en juger par la planche XXIII de l'Atlas de Rosini, qui représente une Vierge entourée de saints, peinte en 1368, et provenant du dôme de Macerata ; cela rattache l'école de Gentile à la florentine, de même qu'on fait dériver de cet artiste l'école vénitienne.

constances de sa vie. On a dit sans preuve qu'en 1417 il était déjà à Orviète *magister magistrorum*, c'est-à-dire à la tête des ouvriers ou artistes qui travaillaient au dôme ; alors il n'aurait pu aller à Florence et être élève de Beato Angelico que pendant les années 1412 à 1417 ; mais il paraît plus certain qu'il ne se rendit à Orviète que vers 1423, et qu'ainsi il eut plus de facilité et de temps pour prendre des leçons de Beato [1].

Appelé à Venise pour peindre une bataille dans la salle du grand conseil, il y fut accueilli par Jacques Bellini, à qui il communiqua les secrets de son art, et on croit qu'il a pu être le parrain de Gentile Bellini, né en 1421. Il peignit ensuite à Orviète et à Florence [2] ; puis le pape Martin V le fit venir en 1426 à Rome pour peindre à Saint-Jean de Latran, où, comme le dit Vasari, il n'a pu continuer les travaux commencés par Vittore Pisanello, célèbre surtout par les nombreuses et belles médailles qu'il a gravées, puisque ce

[1] Il parvint à approcher beaucoup de la manière de cet excellent peintre sans toutefois parvenir à l'égaler. Cependant on a quelquefois attribué à Angelique de Fiesole des tableaux dus à Gentile.

[2] M. Rosini a publié sur la planche XXXIX de son Atlas la gravure de quatre saints qui faisaient partie d'un tableau plus grand, ayant pour sujet principal une Madone et de plus un gradino très-précieux dont Vasari a fait une mention particulière après avoir dit que ce tableau était le chef-d'œuvre de Gentile, le tout exécuté en 1425 pour l'église de Saint-Nicolas de Florence ; il y a dans les têtes une finesse et une douceur qui ne se retrouvent pas sur la planche XXXVIII représentant une Adoration des mages. A la vérité ce tableau, qui est à Saint-Dominique de Pérouse, est attribué à Benedetto Bonfigli dont il a été question précédemment.

On peut voir à la p. 45 du t. III de l'histoire de M. Rosini, une tête de Vierge d'une expression fort gracieuse gravée d'après une peinture conservée dans le Musée chrétien du Vatican.

dernier était beaucoup plus jeune que Gentile et ne travailla qu'après lui.[1]

M. Rio place Gentile da Fabriano au nombre des principaux fondateurs de ce qu'il appelle l'école mystique, et dit que l'admiration universelle excitée de son temps par ses ouvrages prouve que ce n'était pas devant l'imitation de la nature que l'on aimait à s'extasier[2].

Un des principaux ouvrages de Gentile da Fabriano, et où brille tout le charme de son talent, est une Adoration des mages de la galerie de l'Académie de Florence, datée de 1423 et signée de son nom.

Une autre Adoration des rois faite à Venise par Gentile, pour la maison Zeno, qui a passé de la collection Craglietto au Muséum de Berlin, a donné lieu à des discussions pour savoir si elle était d'une époque antérieure ou postérieure à celle de l'Académie de Florence, et pour déterminer quand il séjourna à Venise et quelle influence il exerça sur les peintres de

[1] Vittore Pisano, surnommé Pisanello, né à San Vigiliò sul lago dans le Véronais. On est indécis sur la date de sa naissance et sur celle de sa mort, qu'on place en 1451. Sa première médaille est de l'année 1429 et sa dernière de 1449. Il existait des peintures signées de lui datées de l'an 1406 que possédait le comte del Pozzo, à qui on doit *Vite dei pittori, scultori ed architetti. Veronesi*, 1718.

Il peignait à Rome au palais de Latran en commun avec Gentile da Fabriano. Ses figures, par leur taille élancée et souple, ont dans le mouvement et le caractère beaucoup de la grâce délicate du siècle précédent, la manière de celles de Gentile, et rappellent aussi les formes de l'art antique. Sous quelques rapports, il se rapproche des qualités du Masaccio. On conserve plusieurs de ses ouvrages à Vérone. Les petits tableaux de la sacristie de Saint-François de Pérouse ayant pour sujets l'histoire de saint Bernard qu'on lui attribue, sont très-probablement de Fiorenzo di Lorenzo.

[2] *Elogio del pitt. Gentile da Fabriano scr. dal marchese a cav.* Ricci. Macerata, 1829.

Murano et sur Jean Bellini. D'autres ont attribué le tableau de Berlin à Antonio da Murano.

MUSÉE DU LOUVRE. N° 998.

La Présentation au Temple.

L'esprit plein de grandeur et de noblesse de Gentile se fait très-bien apercevoir dans les petites figures de ce tableau. Les têtes qui ont de la dignité paraissent prises d'après nature, à part les yeux qui ont encore quelque chose de giottesque. Les draperies sont d'un excellent style, le ton de la détrempe est chaud et sombre, le fini très-délicat ; le tout est très-bien conservé.

Ce sujet faisait partie du gradino de l'Adoration des mages qui est à l'Académie des beaux-arts de Florence, et qu'on regarde comme une des plus précieuses productions de Gentile.

PIETRO DELLA FRANCESCA.

Piero del Borgo San Sepolcro ou Piero Borghèse, appelé della Francesca, du nom de sa mère, est né, suivant Lanzi, en 1398, sans qu'on ait à cet égard aucune certitude.

On croit qu'il fut l'élève de peintres en miniature et qu'il réussit mieux dans les petites figures que dans les grandes. Les ouvrages qu'on lui attribue diffèrent beaucoup entre eux par leur mérite et par la manière dont ils sont exécutés.

M. Rosini dit que ce qu'il y a de mieux et de plus authentique de ce peintre est la Vierge dite de Misé-

ricorde, qui se trouve dans l'hôpital de *Borgo San Sepulcro*, sa patrie, et les petits sujets qui en occupent le gradino. (*Voyez* Planches XXXVIII et XXXIX de son Atlas.) Il y a dans le visage de la Vierge un mélange de grâce, de douceur et de majesté très-remarquable. Les personnes agenouillées sous son ample manteau sont bien disposées et ont beaucoup de naturel. La déposition au tombeau tirée du gradino est traitée, dit-on, avec une grande finesse [1].

Pierre mourut à quatre-vingt-six ans, après avoir été aveugle plus de vingt ans.

On met au nombre de ses élèves Lucas Signorelli et Pietro Vanucci dit le Pérugin. Il est bien difficile cependant que ce dernier ait été son disciple, puisqu'il n'avait que douze ans lorsque Pierre Borghèse perdit la vue ; il a pu, tout au plus, s'inspirer de ses ouvrages.

Gentile da Fabriano et Pierre Borghèse furent pour leur temps des artistes très-recommandables. Le premier paraît plus gracieux, le second semble l'emporter par le naturel et la vérité.

1 Vasari lui attribue une peinture encore existante sur les murs de la chapelle du chœur de Saint-François à Arezzo ; mais il est combattu par des témoignages équivalents au sien. Cette fresque est exécutée avec habileté, mais dans un genre très-maniéré et avec une grande faiblesse de sentiment. Une autre fresque de P. Della Francesca, datée de 1451, se voit à San-Francesco à Rimini.

NICOLO ALUNNO DE FOLIGNO [1].

L'abbé Lanzi fait deux peintres différents de Nicolo Deliberatore et de Nicolo Alunno, qu'il dit être l'un et l'autre de Foligno [2].

M. de Rumohr a reconnu d'après des documents authentiques qu'ils ne font qu'un seul individu. M. Rosini, qui très-probablement n'a pas lu l'ouvrage de M. de Rumohr et ne le cite parfois que d'une manière très-vague et comme par ouï dire, continue, sans indiquer ses motifs, de regarder Nicolo Deliberatore comme différent de Nicolo Alunno; il dit que Nicolo Deliberatore, dont il cite un tableau d'autel de 1480, est inférieur aux autres peintres de ce temps et qu'il rappelle le style des derniers giottesques, tandis qu'il regarde Nicolo Alunno comme l'artiste qui fit le plus d'honneur à Foligno, et lui attribue en grande partie le renouvellement de la peinture. Les productions de Nicolo Alunno se distinguent par un ton principal, sombre et vigoureux des œuvres claires et coloriées de Benozzo et de ses imitateurs; sa couleur est profonde et le sentiment énergique; cet artiste a beaucoup emprunté pour la pensée de ses ouvrages aux siennois

[1] Il peignait de 1458 à 1499; il travailla en 1461 en commun avec Pietro de Mazza forte.

[2] Pour compléter cette indication des peintres de l'école ombrienne, nous citerons un Bartolommeo di Tommaso de Foligno, de la Compagnie de la Croix, que Lanzi n'a pas connu et que l'on croit avoir été le maître de Nicolo Alunno. On conserve de ce peintre à Foligno, dans l'église du Sauveur, une Madone fort précieuse datée de 1430, dont M. Rosini a donné la gravure (t. III, p. 34). Cette Vierge a des proportions allongées; elle est dans le style antique; mais les traits en sont doux et gracieux.

Duccio et Thaddeo; mais il l'emporte en plusieurs points sur eux, particulièrement pour le modelé de ses figures. Quelques têtes de ses madones ont une rare beauté et une grande pureté de caractère; on trouve encore à Assise les fragments du tableau à la détrempe, dans lequel Vasari[1] a admiré surtout les deux anges pleurant auprès d'un Christ mort.

Le plus ancien ouvrage connu de Nicolo est de l'an 1458; c'est une madone avec des anges et des saints conservée à Diruta (entre Pérouse et Todi). Une Annonciation de 1466, à Sainte-Marie-Nova de Pérouse, est une production très-remarquable dans le genre de l'école de Sienne.

M. Rosini loue surtout une madone entourée d'anges portant la date de 1465, de la galerie de Brera à Milan, dont il donne la gravure (p. 162, du t. III). Les anges ont, dit-il, une grâce céleste, et l'enfant Jésus est disposé avec beaucoup de goût.

Nicolo de Foligno posséda au moins dix années plus tôt que les autres peintres de l'Ombrie, le talent d'exprimer la pureté angélique d'une âme absorbée par de pieux désirs, les élans d'une tendresse passionnée, et les langueurs ineffables des élus dont on a fait le caractère distinctif de leur école[2]. Pendant le cours

[1] Il parle de ce peintre dans la Vie de Bernardino Pinturicchio, et remarque qu'il obtint un grand succès pour l'animation qu'il sut donner aux têtes de ses personnages, qu'il copiait d'après nature avec tant de soin qu'elles paraissent vivantes.

[2] C'est particulièrement dans le dernier quart du XV[e] siècle que les caractères qu'on assigne à l'école ombrienne se dessinent plus clairement ; mais, comme on l'a vu, on en retrouve les traces beaucoup plus tôt. La disposition religieuse plus prononcée au moyen âge dans ce pays que dans tout le reste de l'Italie, contribua sans doute beau-

d'une longue carrière, il a pu servir de modèle ou de maître à nombre d'artistes [1] que l'on place ordinairement, quoique sans motifs suffisants, parmi les écoliers du Pérugin.

MUSÉE DU LOUVRE. N° 854.

Six petit sujets renfermés dans un même cadre. L'un est une composition allégorique avec des vers en l'honneur d'Alunno, les autres représentent la prière au Jardin des Oliviers, le Christ à la colonne et d'autres scènes évangéliques.

C'est le *gradino* ou la *predella* d'un tableau qui se trouve actuellement placé sur l'autel latéral de l'église des Augustins de Saint-Nicolo de Foligno, et qu'on regarde comme son plus bel ouvrage [2]; il avait été transporté par les Français à Anvers, et est revenu à Foligno par suite des événements de 1815. Une inscription en vers latins indique qu'il a été terminé en 1492, et donne au peintre son nom de famille Alunnus,

coup à son développement. Dans l'Ombrie qui enferme la vallée supérieure du Tibre et dans les régions voisines, on rencontre plus qu'ailleurs des images miraculeuses et des têtes fanatisées par la dévotion et la mysticité. L'art dut s'y plier aux pensées dominantes, de même que dans des villes commerçantes comme Florence ou Venise, ou savantes comme Padoue, il dut suivre l'impulsion des idées de la population.

D'une manière générale on peut dire que, par opposition avec l'école qui s'attachait surtout à reproduire la nature organique et la beauté des formes, celle-ci cherchait surtout à exprimer ce qu'il y a de plus intime dans les sentiments de l'âme, et c'est à cela qu'elle doit son charme particulier qui dégénéra rapidement dans la manière et la faiblesse.

[1] On indique parmi ceux-ci Andrea di Luigi, dit l'Ingegno, et Bernardino Pinturicchio.

[2] Le sujet principal est la Nativité de Jésus-Christ.

tandis que les autres tableaux sont seulement signés *Nicolaus Fulginas.*

Les motifs de ces petits tableaux sont très-dramatiques, le caractère énergique de la tête des bourreaux est très-prononcé et va jusqu'à une certaine exagération. Le dessin est maigre et médiocre ; les draperies sont disposées avec noblesse ; le ton des chairs est d'un brun sombre relevé par des lumières brillantes ; l'exécution est rude et large.

FIORENZO DI LORENZO [1].

Ce peintre, dont les ouvrages ont plus de fraîcheur, pourrait bien, ainsi que l'indique un coloris plus clair, la forme particulière qu'il donne aux angles de la bouche et d'autres caractères, avoir été l'élève de Benozzo dont il se distingue cependant par une indication plus rigoureuse des détails, de même qu'il l'emporte sur Nicolo Alunno par une meilleure entente de l'ordonnance pittoresque [2].

On sait par des actes authentiques que dès l'année 1474 Fiorenzo avait entrepris de grands ouvrages et qu'il remplissait les premières charges municipales de Pérouse sa patrie. Il en résulte qu'il devait être alors dans l'âge mûr et s'être exercé au moins pendant les dix années précédentes à une époque où Benozzo,

[1] Vasari ne paraît pas avoir eu de notions sur cet artiste dont les ouvrages sont fort rares.

[2] M. Rosini, qui regarde au contraire ce peintre comme inférieur à l'Alunno, a donné sur sa planche LVII la gravure d'un de ses tableaux représentant la Vierge entre deux saints.

dont il a beaucoup emprunté, n'avait pas encore peint à Montefalco. On assure qu'il vivait encore en 1521; mais il devait être alors fort âgé et avait sans doute cessé de travailler depuis longtemps.

Son principal ouvrage est une Madone entourée d'anges et de chérubins qui se trouve dans la sacristie de l'église de Saint-François à Pérouse; les volets, qui sont dans la même sacristie et représentent saint Pierre et saint Paul, portent l'inscription *Florentius Laurentii* 1487. Ces figures paraissent rappeler une école plus ancienne; les contours sont secs et durs, la couleur claire et nullement fondue, mais le dessin et les draperies sont bien entendus, le caractère des têtes a de la dignité, de la vérité et n'est pas sans beauté dans les anges et les enfants. En général Fiorenzo diffère tellement des autres peintres de l'Ombrie, qu'il paraît s'être formé sur des maîtres étrangers [1], tels que Squarcione, le maître de Mantèque, avec lequel il a de l'analogie, et peut-être sur Vivarini de Venise.

On lui attribue aussi une autre madone également entourée d'anges et de chérubins, dans le palais public de Pérouse.

On trouve dans le visage de ces madones, dans certaines délicatesses de forme qui s'y remarquent, dans leur disposition générale, assez de ressemblance avec les premiers ouvrages du Pérugin pour être porté à croire que ce dernier a pu être redevable à Fiorenzo d'une partie de son éducation artistique.

Il est constant, d'après le récit de Vasari, que le

[1] Peut-être aussi sur ceux de l'école de Padoue.

Pérugin ne s'est pas rendu à Florence, alors le centre d'une vive émulation entre des peintres qui s'efforçaient de faire faire de nouveaux progrès à leur art, pour en apprendre les premiers éléments, mais pour s'y perfectionner. Notre biographe se tait sur le nom de son premier maître qu'on suppose n'avoir été qu'un artiste médiocre. Des aûteurs modernes ont pensé que ce pouvait être Benedetto Buonfiglio ; mais l'analogie doit faire conjecturer que c'était plutôt Fiorenzo, qu'il a imité en beaucoup de points, tandis que dans d'autres il aura mis à profit les exemples de Nicolo Alunno [1] dont nous avons déjà dit qu'Andrea di Luigi avait probablement été aussi l'élève.

ANDREA DI LUIGI, DIT L'INGEGNO [2].

Vasari donne ce peintre comme le meilleur élève du Pérugin, mais ce qu'il en raconte contient tant d'anachronisme qu'on n'y doit mettre aucune confiance [3].

La vue de cet artiste a pu s'affaiblir, mais non pas aussitôt qu'on l'a dit, car des documents apprennent qu'il la conservait encore vers 1510, alors qu'il était

[1] Une tradition établie à Foligno donne Nicolo pour maître du Pérugin.

[2] Magister Andreas Aloysii, né à Assise, florissait de 1484 à 1511.

[3] Ainsi, d'après Vasari, il aurait été frappé de cécité sous le pontificat de Sixte IV, mort en 1484; il aurait été le rival de Raphael qui ne vient à Pérouse qu'en 1495, et aurait aidé le Pérugin, son maître, à peindre les fresques du Cambio, qui ne furent entreprises que cette même année, plus de vingt-cinq ans après celles de la chapelle Sixtine auxquelles il aurait aussi travaillé.

camérier apostolique (*camerario apostolico*) à Assise. D'autres renseignements font connaître que dès 1483 ou 1484 il était établi et employé par les magistrats à des ouvrages à la vérité peu importants. Or le Pérugin, jusqu'en 1490, était occupé soit à Florence, soit à Rome. Il ne fonda son école à Pérouse que vers la fin du siècle, tandis que Nicolo Alunno était établi dès 1460 dans la petite ville voisine de Foligno.

On peut déduire de tout cela qu'il n'est pas impossible que l'Ingegno ait aidé le Pérugin dans plusieurs de ses entreprises, mais qu'il est bien difficile de discerner ce qui lui appartient dans des travaux faits en commun [1]. Ce que Lanzi dit qu'il est le premier de cette école qui en ait agrandi la manière et adouci le coloris, est plus que hasardé, puisqu'il n'avait vu aucune peinture certaine de l'Ingegno, et qu'il lui attribue à tort des sybilles et des prophètes peints à fresque dans l'église d'Assise.

On sait que ces figures et le reste de la chapelle ont été peints par Adone Doni, contemporain de Vasari, qui travaillait encore en 1580 dans le goût des derniers successeurs de Michel-Ange.

Les ouvrages d'Andrea di Luigi ont la plus grande conformité avec ceux du Pérugin et du Pinturicchio; ils s'en distinguent, dit-on, en ce que ces têtes ont quelque chose de plus plein et de plus dur ; le front

[1] Ce n'est que par conjecture qu'on attribue à ce maître certains tableaux dont l'un est signé A. A. P., qu'on suppose signifier *Adreas Aloysii pinxit*, et quelques peintures à Assise. On les distingue à une certaine noblesse dans l'exécution des formes, à leur ton brunâtre et à une rare vigueur dans les teintes obscures.

et le bas de la figure sont plus larges, les ailes du nez plus écartées [1].

MUSÉE DU LOUVRE. N° 862.

La Vierge tenant l'enfant Jésus, est assise sur un trône dont des anges soutiennent le pavillon. À ses côtés sont placés saint Joseph et saint Jean ; sur le devant, deux saints martyrs sont agenouillés; on voit dans l'air deux groupes réguliers d'anges et de chérubins ; un beau et clair paysage occupe le fond.

Dans ce tableau, la très-heureuse disposition de l'ensemble, comme le motif des divers personnages, rappellent les ouvrages du Pérugin; cependant les têtes, particulièrement celle de la Vierge, ont quelque chose de plus fin [2], de plus significatif, et sont d'une nature plus vraie. Les ombres sont grisâtres, les demi-tons plus rouges, les lumières plus blanches; le modelé des parties plus puissant et l'effet plus vigoureux. M. Rosini suppose que ce tableau est celui qui se trouvait dans *Santa-Maria-Nuova* de Pérouse et qui en disparut en 1797. Mariotti, qui en a donné la description, dit que c'est un ouvrage de la jeunesse du peintre.

BERNARDINO PINTURICHIO.

Bernardino di Betto de Pérouse dit le Pinturicchio (*Bernadinus Pictoricius ou Pictoricus Perusianus*), né en

[1] M. Rosini a donné le trait d'une fort agréable petite madone de l'Ingegno, à la p. 63 du t. IV de son histoire.

[2] Ceci est en opposition avec ce qu'on vient de lire plus haut.

1454, mort le 11 décembre 1513, n'avait que huit années de moins que le Pérugin et fut plutôt son compagnon que son élève. En effet, il avait dans l'agencement de ses figures, dans leur costume, dans une plus grande liberté d'exécution, une manière qui lui est propre, et le distingue de ce dernier avec lequel on croit qu'il travaillait à Pérouse en 1474; il percevait, dit-on, le tiers du prix des travaux qu'ils exécutaient en commun. Il le suivit à Rome pour l'aider dans les fresques de la chapelle Sixtine. On ne sait du reste rien de ses jeunes années, ni quel fut son premier maître.

Pour apprécier convenablement ce peintre, il faut distinguer ses premiers ouvrages de ceux qu'il faisait fabriquer dans son atelier par de simples manœuvres, lorsque, guidé uniquement par l'amour de l'argent et s'abandonnant à sa grande facilité d'exécution, il n'avait plus la pensée qui l'inspirait dans sa jeunesse.

On doit mentionner, en première ligne, un tableau d'autel à plusieurs volets peint en 1495, qui est à Pérouse dans l'Académie; il a pour sujet principal la Madone [1] entourée de plusieurs saints, et sur les volets se voit une Annonciation. Son ordonnance est la même que celle des tableaux de Nicolo de Foligno.

Dans aucun des ouvrages de l'école ombrienne, même dans ce que le Pérugin a fait de mieux, on ne trouve au même degré le sentiment tout particulier, si pur, si profond de Nicolo, aussi heureusement

[1] On vante aussi pour le mérite de l'exécution et le charme des figures une Madone qui se trouve dans la sacristie de l'église de Saint-Augustin à San Severino.

associé avec une meilleure connaissance des formes et une plus belle manière. La tête de la Vierge de l'Annonciation exprime surtout d'une façon admirable la surprise mêlée de frémissement intime que produit sur elle la salutation angélique. Les anges du faîte sont pleins d'expression et ressemblaient peut-être à ceux que Nicolo avait peints à Assise et dont la douleur était si touchante ; pour faire un aussi bel ouvrage, il a fallu nécessairement que le Pinturicchio travaillât un temps plus long que celui qu'il a dû passer avec le Pérugin.

On peut rapprocher du tableau de Pérouse les peintures de la chapelle de Saint-Bernardin dans l'église d'*Ara-Cœli* à Rome, où les têtes, surtout celles des jeunes gens, sont remplies de ce charme secret, de ce sentiment mêlé d'enthousiasme et de langueur qui sert de cachet à l'école ombrienne.

Les peintures de la librairie du dôme de Sienne [1] sont devenues célèbres parce qu'elles furent faites avec la coopération du jeune Raphael. Il n'est pas douteux que le grand talent d'invention de celui-ci ne fût largement exploité par le Pinturicchio qui, dans l'exécution de ses fresques, est loin d'être parvenu à rendre l'extrême beauté et l'esprit qui brillent dans les dessins de son collaborateur. On en a la preuve dans deux de ses cartons conservés l'un à Pérouse, l'autre à Florence, qui l'emportent infiniment sur les peintures murales exécutées d'après eux [2].

[1] Voyez : *Raccolta delle piu celebri pitture esistenti nella citta di Siena. Firenze,* 1825.

[2] On reviendra sur ces fresques à l'occasion de Raphael.

Dans certains tableaux de l'époque où le Pinturicchio et Raphael travaillaient ensemble, on est indécis sur la part que chacun d'eux y a prise, surtout alors que ce dernier ne faisait à peine que se dégager de la dépendance des modèles particuliers, sans s'élever à la grande manière qu'il atteignit peu après son arrivée à Rome.

Tel est celui du maître-autel de l'église de Saint-Jérôme de Pérouse, qui est attribué au Pinturicchio. La Vierge est assise sur un trône élevé, recouvert d'un dais, comme sur le tableau dit *la Vierge au baldaquin* du palais Pitti, aux côtés duquel volent des anges; à droite et à gauche du trône se voient saint François, saint Antoine de Padoue, saint Jean-Baptiste et saint Jérôme. M. de Rumohr croit y retrouver les caractères de la touche de Raphael à son époque florentine.

On a cité aussi particulièrement la Madone, également entourée de saints, de l'église des frères Mineurs de Saint-André à Spello (petite ville entre Foligno et Spolette). Lanzi dit que le Pinturicchio y a rivalisé de grâce avec Raphael, auquel il attribue même la figure du petit saint Jean occupé à écrire sur une bande de parchemin. Il y a sur ce tableau une lettre portant la date de 1508, probablement pour indiquer l'époque où il fut terminé, ou pour rappeler celle que Gentile Baglioni lui avait écrite[1]. M. Rosini en a donné une belle gravure sur la planche LXXXVII de son Atlas; cependant M. Passavant regarde cette peinture comme bien inférieure à celle de l'église de Saint-Jérôme de

[1] Voyez la traduction des *Lettres sur la peinture* de Bottari. Paris, 1817, p. 8.

Pérouse, et M. Rio dit que ce tableau surprend désagréablement le voyageur qui, sur la parole de l'abbé Lanzi, arrive avec l'espoir d'admirer un chef-d'œuvre.

Le livret du Musée du Louvre indique sous les nos 1,174 et 1,175 deux tableaux du Pinturicchio ; l'un représente la Vierge et l'enfant Jésus, l'autre Jésus mis en croix ; nous ne savons pas pourquoi M. Waagen n'en dit rien.

LUCA SIGNORELLI [1].

Ce grand artiste, dont les travaux sont généralement connus et appréciés, particulièrement ceux du dôme d'Orviète [2] et du couvent du mont Olivetto Maggiore, acquit très-probablement ses premières connaissances artistiques à Pérouse, ville voisine de Cortone, sa patrie.

[1] Né en 1440, mort en 1521.

[2] Ses peintures d'Orviète, surtout celles qui représentent les Miracles de la fin du monde, font preuve de beaucoup de science et ont une expression très-variée et très-énergique. On dit qu'il n'a été surpassé en ce point que par Michel-Ange. Mais si ses compositions ont plus de hardiesse, plus de grandeur que tout ce qui avait été fait jusqu'à lui, on peut reprocher à ses figures d'avoir plus de sévérité que de noblesse et de grâce, et même d'être quelquefois d'un style très-commun ; les formes sont loin d'être choisies, et les couleurs ne sont pas fondues.

Les fresques de Signorelli dans la chapelle de la madone de Saint-Brizio du dôme d'Orviète ont été commencées en 1499. On en trouve le trait dans la *Storia del duomo d'Orvieto*, *Roma*, 1791, par Della Valle.

Les peintures du dôme d'Orviète qui font suite à celles de Jean de Fiesole et de Benozzo Gozzoli, diffèrent beaucoup du sentiment qui avait inspiré le Beato. Mais elles sont, si on en excepte les œuvres de Léonard, ce que la direction réaliste du XVe siècle a produit de plus grandiose.

Il fut, dit M. Rio, élève de Piero della Francesca et exploita successivement les traditions les plus opposées. Ses fresques de la chapelle Sixtine, où se remarquent quelques figures de femme très-gracieuses, faites en concurrence avec le Pérugin, ont tant de ressemblance avec le style de ce dernier, qu'on peut le supposer initié aux doctrines mystiques de l'Ombrie.

M. de Rumohr remarque que dans sa manière de peindre à la détrempe *(a tempora)* il se rapprocha si longtemps du Pérugin et surtout de Fiorenzo di Lorenzo, qu'on doit croire qu'il fut l'élève de ce dernier. C'est aussi ce qui a fait présumer qu'il a aidé le Pinturicchio dans ses peintures à l'église de Santa Croce de Jérusalem à Rome. A l'expression si bien sentie et si convenable aux sujets religieux des peintres de l'Ombrie, Luca Signorelli eut le talent de réunir le naturalisme des florentins, c'est-à-dire l'étude approfondie des formes du corps et du modelé obtenu par un savant emploi des ombres et des lumières; il y joignit en outre une riche invention, et put, à l'aide de tous ces avantages, produire un grand nombre d'excellents ouvrages qui terminent dignement la peinture toscane du XVe siècle.

MUSÉE DU LOUVRE. N° 1,357.

La Naissance de la Vierge.

Ce tableau donne une idée avantageuse du mérite de Luca Signorelli, quoique son ensemble ait quelque chose de trop sombre.

LE PÉRUGIN.

Pietro di Christofano, c'est-à-dire fils de Christofano Vanucci, né à Castello della Pieve *(Castrum plebis)* vers 1446, fut connu généralement sous le nom de Pérugin *(Perusinus)*, de la ville de Pérouse où il s'établit [1], et qu'on a cru avoir été le lieu de sa naissance.

Quoiqu'il doive sa principale renommée à l'influence qu'il exerça sur le développement du peintre le plus parfait des temps modernes, Raphael d'Urbin, il est vrai qu'on a souvent apprécié son mérite au-dessous de sa valeur réelle, en lui attribuant nombre d'ouvrages médiocres ou décidément mauvais. Il faut, pour le bien juger, distinguer les travaux de sa jeunesse et de son âge mûr de ceux qui, dans sa vieillesse, n'étaient que le produit d'une fabrication mercantile où il employait des compagnons de peu de talent.

On présume qu'il fut placé en apprentissage à Pérouse, vers 1456 ou 1458; qu'il s'y forma sur les ouvrages ou les leçons de Piero della Francesca ou de Gentile da Fabriano, mais surtout de ses prédécesseurs immédiats Fiorenzo et Nicolo Alunno; ce ne sont cependant là que des conjectures.

On ne sait pas plus à quelle époque il se rendit à Florence, quoiqu'on ait dit que c'était vers l'an 1470 [2].

[1] Il a signé ses ouvrages : *Petrus Christophori Vanutii de Castroplebis pinxit MDXIII*, ou *Petrus Perusinus pinxit MCCCCC.*

L'ouvrage de M. Passavant sur Raphael nous a surtout servi pour la rédaction de ce chapitre.

Voyez aussi Rosini : *Vita, elogio e memorie dell' egregio pittore Pietro Perugino e degli scolari di esso. Perugia,* 1804.

[2] M. Rio dit p. 220 : « Il (le Pérugin) arrivait à Florence, pur de « toutes les profanations contemporaines ; car parmi les nombreux

Le Pérugin alla-t-il chez le Verrocchio en qualité d'élève ou de compagnon ? Cette dernière supposition est la plus probable, car le Pérugin ne rappelle en rien la manière et la direction de Verrocchio, direction qui a été si utile au médiocre talent de Lorenzo di Credi et dont le génie de Léonard s'est si bien inspiré.

Les premiers ouvrages du Pérugin ne portent que rarement son nom et encore moins une date ; cependant on peut lui attribuer quelques petits tableaux de dévotion qui doivent remonter à l'époque de son arrivée à Florence, et montrent qu'il y apportait dès lors le caractère particulier de l'école ombrienne. Plus tard on s'aperçoit qu'il chercha à adopter la manière florentine. Le difficile est de déterminer la série de ses peintures de 1475 à 1495 ou 1500, espace de temps dans lequel il fit ses meilleurs ouvrages.

Si dans cet intervalle, qui fut la plus belle époque de sa vie, il conserva la même pensée, il ne suivit pas toujours la même manière. Tantôt cette pensée, le sentiment profond ou mystique, semble dominer dans ses tableaux ; tantôt c'est l'étude de la forme qui paraît l'emporter, et on se demande si ceux qui se trouvent

« ouvrages qu'il avait déjà exécutés dans sa patrie, on n'en cite pas un « seul qui représentât autre chose que des sujets religieux. »

La vérité est qu'on ne connaît aucun ouvrage du Pérugin antérieur à son arrivée à Florence. Il est assez remarquable que le peintre qu'on présente comme le chef et le grand missionnaire de l'école mystique, et dans les ouvrages duquel l'élément religieux paraît avec le plus d'éclat, ait été regardé de son temps comme un impie qui faisait son dieu de l'argent, ne croyait pas à l'immortalité de l'âme, et par suite de son refus de recevoir les derniers sacrements aurait été enterré en plein champ au pied d'un arbre. M. Rio réfute autant qu'il peut ces accusations probablement exagérées.

dans ce dernier cas sont les plus anciens ou les plus nouveaux.

Pendant le long séjour qu'il fit à Florence, où il habita à plusieurs reprises, et qui était alors le siége du naturalisme, le Pérugin se livra particulièrement dans les premières années avec goût et application à l'observation des apparences naturelles, étude suivie avec prédilection par une partie des peintres de ce temps.

C'est à cette direction qu'on peut attribuer une Adoration des mages que l'on présume dater de 1475 et qui se retrouve dans l'église du couvent de Santa-Maria-Nuova à Pérouse [1]; il s'y voit un grand nombre de personnages ayant des caractères bien individuels et exprimés avec vigueur, en même temps qu'on y trouve le sentiment particulier à cet artiste. C'est à tort qu'on a regardé ce tableau comme appartenant à l'école florentine d'après sa manière et parce qu'il ne ressemble en rien aux œuvres des dernières années du Pérugin.

Une peinture d'un caractère plus décidé, quoiqu'elle rappelle parfois le dessin et la couleur de Signorelli, est celle qui est placée actuellement dans l'église de Saint-Jean dite *la Calza* à Florence (San Giovannino près la porte Romane). Elle représente le Christ en croix entouré de plusieurs saints. La forme et la disposition du Christ sont effectivement dans la manière du peintre de Cortone, et il s'y observe une étude si forte de la nature que c'est à peine si on peut y entrevoir les qualités particulières du Pérugin.

[1] On dit que ce tableau a été apporté à Paris et rendu en 1815. On croit y trouver le portrait du Pérugin, âgé d'environ trente ans.

Les fresques qu'il exécuta en 1478 à Cerqueto n'existent plus et il faut passer à celles qu'il peignit en 1480 [1] dans la chapelle Sixtine du Vatican, en concurrence avec les premiers peintres de Florence. Plusieurs ont été effacées pour faire place au jugement dernier de Michel-Ange. Celles qui subsistent représentent le Baptême de Jésus-Christ et Notre-Seigneur remettant les clefs à saint Pierre. Celle-ci est exécutée d'une autre manière, d'une façon plus expéditive et avec moins d'imitation de la nature [2], mais peut-être aussi avec une expression plus puissante; elle se distingue également par la beauté et la simplicité de l'ordonnance.

Dans un tableau à la détrempe de la galerie Albani à Rome, portant la date de 1491 et non 1481, comme l'a cru M. de Rumohr, et dont le sujet principal est la Madone, quelques anges et des saints adorant l'enfant Jésus qui repose sur la terre, le Pérugin paraît abandonner la recherche du naturalisme florentin; il n'y reproduit plus ces portraits tout individuels et, revenant à la pensée de ses premiers maîtres, s'efforce de donner à ses personnages le caractère et le sentiment commandés par leur condition et le sujet de la composition; on y admire la grâce des poses, la finesse

[1] On ne sait pas au juste combien de temps il séjourna à Rome pour ces fresques. Sixte IV, qui les avait fait faire, mourut en 1484. Ce n'est qu'en 1490 que le Pérugin fut payé de son ouvrage. On sait qu'il se fit aider par Dominique della Gatta.

[2] M. Passavant, qui regarde cette fresque comme la meilleure, y trouve au contraire une forte étude de la nature et la compare sous ce rapport avec ce que Dominique Ghirlandajo a peint dans la même chapelle.

des physionomies et la pureté de l'expression [1].

On peut en déduire qu'après les travaux de la chapelle Sixtine, le Pérugin s'étant suffisamment rendu maître de la forme dont l'étude l'avait charmé pendant les premières années de son séjour à Florence, parvint à l'employer en toute liberté et de la façon la plus convenable. Ce qu'il fit alors réunit à des formes accusées avec science et vigueur une clarté d'exposition qui fait bien ressortir l'idéal de la pensée. Ainsi, dans ce qu'il exécuta d'abord, la disposition mystique ou, si on peut le dire, ombrienne des idées l'emporte sur tout le reste. Plus tard, il semble donner la préférence à l'étude de la forme ; puis revenant à ses inspirations primitives, il leur donne pour solide appui les connaissances positives qu'il n'a pu acquérir que par des essais nombreux, des efforts persévérants et une grande application. Cette dernière période doit nécessairement être supérieure à toutes les autres, d'autant plus qu'il lui arriva comme à beaucoup de ses contemporains d'être entraîné vers la fin de sa carrière dans ce qu'on appelle le métier.

L'uniformité qu'on trouve dans beaucoup de ses ouvrages peut être l'effet non d'un parti pris, mais du besoin de mettre le sujet qu'il avait conçu en harmonie avec les inspirations de son âme.

Lorsque vers l'an 1500, cessant de prendre l'art au sérieux, et sollicité par l'amour du gain, il visa à une production plus expéditive, ses tableaux, composés

[1] On rapproche de ce tableau, comme également beau et gracieux, une Madone ayant à ses côtés deux saintes et deux anges en prières, qui a passé du palais Orsini à Rome, dans la collection du roi de Hollande (ci-devant prince d'Orange) à Bruxelles.

presque tous d'une manière uniforme, diffèrent cependant par leur exécution. Il est à croire qu'après en avoir donné la pensée ou le dessin, il les faisait peindre par des aides différents qui pouvaient difficilement être du même sentiment.

Mais reprenons, autant qu'il nous est possible, l'indication chronologique de ses ouvrages. En 1493, il termina à l'huile et avec toute la puissance de ton dont il était capable, une Madone placée sur un trône entre saint Jean-Baptiste et saint Sébastien, pour l'église des Dominicains de Fiesole, qui est actuellement à la tribune de Florence. Un tableau de la même date et d'une composition analogue (deux saints sont de chaque côté du trône de la Vierge) se trouve à Vienne à la galerie du Belvedère.

Une Madone du même genre ayant à ses côtés saint André et saint Paul, peinte en 1494 pour l'église des Augustins de Crémone, a été, dit-on, apportée en France et replacée en 1817 sur l'autel auquel elle était d'abord destinée. Parmi les plus belles compositions du Pérugin, on doit mentionner la Descente de Croix (ou plutôt Jésus-Christ pleuré par les saintes femmes et les disciples) exécutée en 1495 pour les religieuses de Sainte-Claire de Florence et placée depuis peu au palais Pitti; on peut voir sur la planche LXIX de l'Atlas de M. Rosini le trait de cette composition admirable à laquelle l'artiste avait apporté tous ses soins, ainsi que le prouvent les dessins excellents qui lui ont servi d'étude, et que l'on conserve encore dans la Galerie de Florence.

Il faut lui comparer la fresque de la salle du chapitre du couvent de Santa-Maria-Maddelena de Pazzi

à Florence, qui sert actuellement de chapelle funèbre aux religieuses. Elle représente une crucifixion. On y admire surtout la figure de la Vierge au pied de la croix; rien de plus noble que l'expression calme ou douloureuse et le maintien des personnages qui y sont représentés, la Madeleine, saint Jean, saint Benoît et saint Bernard; on dit que cette peinture est de l'année 1495.

Le Pérugin paraît à cette époque s'être définitivement établi à Pérouse, et il y travailla à l'ornement des différentes églises. Ainsi, c'est en 1495 qu'il fit pour la cathédrale de San Lorenzo le tableau du mariage de la Vierge, connu sous le nom de San-Annello [1], qui y était fort renommé.

L'abbé Lanzi dit que ce tableau est un des plus magnifiques spectacles que présente Pérouse, et qu'il est un abrégé des plus heureuses compositions que Pietro ait produites dans divers endroits.

Il est surtout digne d'intérêt par la comparaison qu'on en a faite avec le célèbre Sposalizio de Raphael, du palais Brera à Milan.

M. Rosini dit qu'il est le premier qui, en 1819, ait reconnu que ce dernier tableau était copié sur celui du Pérugin, en en changeant toutefois l'ordre des groupes, mettant par exemple la Vierge et les femmes qui l'accompagnent à la gauche du grand-prêtre au lieu de les mettre à sa droite, etc. M. Rosini ajoute

[1] Une des principales reliques du dôme de Pérouse était l'anneau de mariage de la Sainte-Vierge; il se conservait dans une chapelle dite du Saint-Anneau ou del Sacramento, où se trouvait le Sposalizio du Pérugin; d'anciens documents parlent cependant d'une chapelle de Saint-Joseph pour laquelle ce tableau aurait été peint.

qu'un commissaire français, muni d'un faux ordre de son gouvernement, s'empara à son profit en 1797 du *Santo-Annello*, et que depuis on ne sait ce qu'il est devenu [1]. Les choses ne se passèrent pas ainsi; ce tableau fut expédié à Paris et y arriva au même moment qu'une demande de tableaux était faite par le Musée de Caen qu'on formait alors. La caisse, sans avoir été ouverte, fut envoyée à Caen, et c'est depuis lors que cette composition remarquable s'y trouve avec un autre sujet du même maître représentant la Pénitence de saint Jérôme [2].

Non-seulement MM. de Caumont et Bouet ont bien voulu nous donner ces renseignements sur le Sposalizio du Musée de Caen, mais M. Bouet nous a adressé un joli dessin de ce tableau qui nous permet de le reproduire sur notre planche XLIV.

Dans la même année, le Pérugin exécuta pour la chapelle de l'Hôtel-de-Ville de Pérouse une Madone recevant les hommages des saints protecteurs de la ville de Pérouse. Ce beau tableau, après avoir fait partie du Musée Napoléon, n'est pas retourné à Pérouse, mais a pris place au Musée du Vatican. Une composition plus importante encore lui fut commandée en

[1] Dans *l'Histoire de Raphael*, de M. Quatremère de Quincy, il est dit aussi qu'on n'a plus entendu parler de ce tableau depuis qu'il fut enlevé à l'Italie.

[2] Ce tableau fut envoyé à Caen en 1804, en vertu d'un arrêté des consuls de l'an X, qui répartissait entre quinze villes de France les tableaux que ne pouvaient contenir les Musées de Paris et de Versailles. Le même commissaire enleva en même temps de Pérouse deux petits tableaux du Pérugin dont il sera fait mention plus tard comme ayant aussi été copiés par Raphael; ils ont été donnés au Musée de Rouen par le gouvernement républicain.

1495 pour l'église de Saint-Pierre-Majeur de Pérouse; le tableau principal a pour sujet l'Ascension de Jésus-Christ en présence de la Vierge et des douze Apôtres; dans la lunette, on voyait le Père Eternel avec deux anges; la predella représentait trois petits sujets tirés de la vie de Jésus-Christ, l'Adoration des rois, le Baptême et la Résurrection; il y avait de plus deux demi-figures des évêques de Pérouse, Constance et Herculan.

Le tableau du milieu était en outre entouré de six autres semblables figures de saints. En 1496, l'artiste ajouta encore à l'entrée du chœur les figures assises de David et d'Isaïe.

Jamais le Pérugin ne fit une plus riche composition, et la beauté de la peinture en elle-même est telle, que pour les petits tableaux on serait porté à les attribuer à Raphael, si leur date n'excluait cette supposition [1].

L'Ascension du Christ, après avoir fait partie de la galerie Napoléon, forme actuellement le plus bel ornement du Musée de la ville de Lyon, à laquelle le pape Pie VII en fit présent après la paix de 1815 [2].

En 1497, le Pérugin fit pour l'église de *Santa-Maria* à *Fano* une belle Madone entourée à l'ordinaire de plusieurs saints [3].

[1] Vasari dit que c'est sans contredit la meilleure de toutes les peintures que Pietro fit à Pérouse.

[2] Les trois petits sujets tirés de la Vie de Jésus-Christ sont au Musée du Louvre, où ils passent pour des œuvres de la jeunesse de Raphael. Trois demi-figures de saints se trouvent au Musée du Vatican; les cinq autres retournèrent dans la sacristie de San Pietro Maggiore de Pérouse.

[3] Cette composition gracieuse a été répétée pour l'église de l'Annunziata de Florence.

Une autre précieuse Madone, entourée de personnages agenouillés, a été peinte au commencement de 1498, pour la confrérie de Santa-Maria-Novella de Pérouse; elle se trouve dans l'église de Saint-Dominique.

En 1499, il fut chargé de peindre les murs (et non la voute)[1] de la salle d'audience du *Cambio* de Pérouse[2]; une partie était exécutée en 1500, mais il dut y travailler encore longtemps après, et ne fut soldé qu'en 1507. Il a représenté sur la muraille du fond la Naissance et la Transfiguration de Jésus-Chrit[3]. Sur les murs latéraux, on voit d'un côté les Prophètes et les sybilles, et de l'autre douze sages ou héros de l'antiquité[4], et au-dessus d'eux les principales vertus (cette

[1] Les peintures de cette voûte paraissent dues à des artistes de l'école de Sienne, ou au moins ont un autre style que celles du Pérugin; elles ne sont pas de lui, malgré l'assertion de Vasari.

[2] On peut remarquer que le Pérugin a placé les personnages peints sur les fresques du Cambio à côté les uns des autres, comme s'ils étaient isolés, tandis qu'un artiste florentin du même temps aurait cherché à les grouper de diverses manières, et qu'un Vénitien aurait tâché au moins de les faire converser entre eux.

[3] M. Rio dit que Raphael en a copié, pour le célèbre tableau où il a traité le même sujet, presque toute la partie supérieure, mais sans arriver à la beauté d'expression que le Pérugin a su donner aux Apôtres, particulièrement à saint Jean.

[4] Nous extrayons du *Magasin pittoresque* de septembre 1845, le jugement porté sur ces figures dans un article intitulé : *Voyage à Pérouse*. « Les plus beaux ouvrages qui soient à Pérouse sont sans « contredit les fresques du collége des Changeurs. Il est curieux de « voir quelles figures a prêtées aux héros antiques ce peintre délicat, « qui s'était surtout appliqué à montrer sur le visage des femmes le « ravissement de la piété; en donnant cette même expression tendre « et gracieuse aux traits de ses saints, il était encore autorisé et en « quelque sorte soutenu par le christianisme. Mais il est difficile « d'imaginer ce que deviennent Pythagore, Périclès, Horatius Coclès, « Cincinnatus et Caton, en prenant ce masque doucereux que le bon

dernière partie est la plus faible de toutes), et enfin à l'entrée une figure isolée de Caton.

Toutes ces fresques ont le caractère propre aux œuvres du Pérugin, il a dû en exécuter lui-même les parties principales, et quoiqu'il commençât alors à s'abandonner à la routine, il est difficile qu'il ait laissé peindre par Raphael, seulement âgé de 17 ans en 1500, les têtes des sybilles qui paraissent trop bien modelées pour être attribuées à un écolier aussi jeune.

C'est aussi en 1500 qu'il fit un tableau d'autel pour le couvent de Vallombreuse, représentant dans sa partie supérieure la Vierge entourée d'anges et au-dessus saint Bernard, saint Jean Gualbert, saint Benoît et l'archange saint Michel. On remarque dans cette peinture, qui est actuellement à l'Académie de Florence, des traces d'une exécution plus négligée et qui se font apercevoir de plus en plus sur ses travaux postérieurs [1].

Vers la fin de 1502, le Pérugin peignit, pour les moines d'un couvent de Franciscains dit *San-Francesco*

« Pérugin ne savait plus varier. Au lieu de songer à leur donner un « air un peu plus mâle, il ne s'est étudié qu'à prêter à leur corps les « inflexions qui s'accordassent avec leur physionomie; à leurs genoux « qui se ploient, à leurs pieds qui s'avancent, à leurs mains qui se « recourbent, on dirait que les sublimes ombres s'apprêtent pour le « bal et préludent à quelque danse élégante du XVe siècle. Elles sont « cependant retracées d'une belle couleur et d'un dessin charmant, « malgré la manière. »

[1] On a cru reconnaître la main de Raphael dans la figure du saint Michel. On trouvera plus loin dans l'histoire du peintre d'Urbin la description d'un autre tableau d'autel que le Pérugin a fait, à ce qu'on présume, vers 1503, pour la chartreuse de Pavie, et où l'on aperçoit aussi les traces du pinceau de Raphael. Suivant Vasari, cette peinture serait du même temps que celle du couvent de Vallombreuse. Mais il faut se défier des renseignements de Vasari, qui confond facilement les époques.

del Monte, près Pérouse, aux deux côtés d'un ancien Crucifix en bois, la Vierge, la Madeleine, saint Jean et saint François, et en haut deux anges recevant le sang de Jésus-Christ [1]. Ce tableau rappelle d'une manière frappante le Crucifix peint par Raphael pour *Citta di Castello*, et pourrait être une répétition d'une composition analogue faite antérieurement.

Une œuvre plus importante est celle qu'il fit cette même année pour l'église de Saint-Augustin de Pérouse. C'est un tableau peint sur les deux faces, représentant d'un côté la Naissance de Jésus-Christ et de l'autre côté son Baptême. La figure du Christ, dans ce dernier sujet, a paru d'un si beau dessin, qu'une esquisse originale a été attribuée à Raphael; il y avait en outre une *predella* renfermant plusieurs petits sujets qui, comme le tableau principal, ont une couleur plus claire, plus légère que celles de ses précédents ouvrages.

En 1504, il voulut laisser à Castello della Pieve, lieu de sa naissance, un témoignage de son talent. Il y peignit sur le mur de la chapelle de *Santa-Maria di Bianchi* une Adoration des rois. C'est une composition agréable renfermant plus de quatre cents personnages, avec un beau paysage, le tout peint d'une manière légère [2].

C'est dans la même manière que le Pérugin peignit

[1] Une autre fresque du même couvent a pour sujet une Nativité de Jésus-Christ, sujet souvent répété par le maître et ses élèves.

[2] Vasari a dit que cette grande fresque n'avait pas été terminée. M. Rosini, qui en donne la gravure sur la planche C de son Atlas, la regarde au contraire comme l'un des ouvrages que le Pérugin a le plus soignés; il ajoute que c'est à tort qu'on avait cru que Raphael y avait peint la figure de la Vierge.

en 1505, à Panicole, un beau tableau de saint Sébastien sur lequel tirent quatre archers.

Nous nous contenterons d'indiquer brièvement ses autres œuvres qui inspirent moins d'intérêt.

Il fit en 1507, à Mantoue, une Madone entourée de saints, qui ne se retrouve plus.

En 1513, pour le dôme de Castel della Pieve, une autre Madone entourée de saints, et dans la même ville, pour l'église de *Santa-Maria di Servi*, une Descente de croix.

En 1518, un saint Sébastien pour l'église des Franciscains de Pérouse, qui porte les marques de la décadence du maître.

En 1521, six saints au-dessous de la fresque de Raphael au couvent des Camaldules de San-Severo à Pérouse; ils sont d'une faiblesse affligeante et exécutés avec une grande négligence [1]. Cette même année, il peignit à la collégiale de Spello, le Christ descendu de la croix sur les genoux de sa mère.

Enfin, en 1522, une Nativité pour Santa-Maria, à Folignano. Il mourut à l'hôpital de cette ville, où il avait exécuté sa dernière peinture; ses restes furent transportés dans l'église des Augustins de Pérouse le 30 décembre 1524.

MUSÉE DU LOUVRE. N° 1,160.

La Vierge tenant l'enfant Jésus.

C'est un tableau faible et très-retouché, qu'on doit regarder comme un des premiers ouvrages du Pérugin et fait sous l'influence de Nicolo Alunno.

[1] On lit sur cette fresque : *Petrus de Castro plebis Perusinus sanctos sanctasque pinxit. ADMDXXI.*

N° 1,161.

La Sainte-Famille.

Celui-ci est du meilleur temps du maître. Les têtes ont le sentiment profond et l'expression languissante qui caractérise l'école ombrienne ; les formes sont soigneusement modelées, le ton est brillant et très-chaud, l'exécution fort agréable.

N° 1,164.

Combat de l'Amour et de la Chasteté.

Il y a beaucoup de figures dans un paysage ; le pêle-mêle sans style de ce tableau, qui est à la détrempe, montre combien le Pérugin était peu propre à rendre les scènes dramatiques ; les nus et les coloris sont très-faibles, et ce dernier a, malgré cela, quelque chose de bigarré. Quelques figures rappellent les fresques du Cambio de Pérouse ; le tout indique l'époque où le Pérugin avait fait de son art un pur métier et travaillait sans inspiration.

Le nouveau Pérugin de la galerie du Louvre a été payé 25,000 francs aux héritiers de M. de Gérando qui l'avait apporté d'Italie sous l'Empire, et à qui il aurait été donné par la ville de Pérouse. C'est une composition capitale et d'un très-beau style. Sur le devant, la Vierge, saint Joseph et quelques anges agenouillés adorent l'enfant Jésus couché par terre ; à droite, arrivent les bergers, et dans le fond les mages avec leurs chevaux et leur cortége ; ces petites figures sont excellentes ; à gauche, on voit l'étable avec le bœuf. Cette dernière partie a semblé repeinte et s'accorde peu avec le reste de la composition. D'habiles con-

naisseurs ont cru que ce tableau pouvait être une imitation ou une copie peu ancienne d'un Pérugin qui se trouverait à Rome.

Avant de passer à l'élève qui fit la gloire du Pérugin, au grand Raphaël, il est utile d'indiquer quels autres disciples se formèrent sous la direction de Pietro et travaillèrent aux ouvrages qui sortirent surtout de son atelier depuis le commencement du XVIe siècle. La plupart s'attachèrent à Raphaël et furent employés par lui.

TIBERIO D'ASSISE [1].

Cet élève du Pérugin s'appropria entièrement la manière de son maître, sans pouvoir cependant pénétrer suffisamment dans l'esprit et le sentiment intime qui servaient de fondement à ses œuvres. Aussi ses tableaux, qui sont agréables et plaisent d'abord aux partisans de cette école, ne supportent pas l'examen et font éprouver l'effet d'un mécompte à ceux qui s'y arrêtent. Une peinture à fresque qui est dans l'église de Saint-François à Montefalco et représente une madone entre l'apôtre saint Paul et un cardinal, de l'an 1510, est ce qu'on en connaît de plus ancien. Cette madone est dessinée à la page 65 du tome IV de l'histoire de la peinture italienne de M. Rosini. Ses traits rappellent ceux des vierges de l'école de Pérouse, et n'ont pas le caractère que M. Passavant assigne aux figures de Tiberio, d'avoir les traits du visage plus petits et d'être anguleux dans la mâchoire.

[1] *Tiberius Diatelevi de Assisio.*

FRANCESCO MELANZIO, DE MONTEFALCO.

Ce peintre mourut vers 1525. On trouve dans sa patrie quelques-unes de ses productions qui paraissent appartenir à l'école du Pérugin.

M. Rosini a donné (page 64, t. IV) le dessin d'une de ses madones de Montefalco, sans indiquer si c'est celle qui se trouve dans l'église de Saint-Léonard, datée de 1515, ou celle de l'église de Saint-Fortuné, qui est de 1498. On les regarde du reste comme des ouvrages insignifiants.

SINIBALDO IBI, DE PÉROUSE.

Cet élève du Pérugin chercha surtout à imiter l'expression d'enthousiasme mystique que son maître donnait à ses figures, mais il tomba dans la fadeur et donna à ses personnages un air rêveur. Son dessin est aussi très-mou. On a de ses ouvrages datés des années 1509 à 1532; les derniers se ressentent de l'influence de Raphaël.

BERTO DI GIOVANNI, DE PÉROUSE[1].

Il est inscrit dès 1497 sur la matricule des peintres de Pérouse. On sait qu'il peignit en 1525 quatre petits sujets pour la predella du tableau d'autel que Raphaël devait exécuter pour les religieuses de Monte Luce et que Jules Romain et François Penni firent après sa mort. Berto exécuta ses tableaux dans la manière de

[1] *Bertus Johannis Marci.*

Raphaël, sous lequel il fut peut-être employé; mais son ouvrage a peu de mérite. Dans les autres peintures du même genre qu'on peut lui attribuer, il s'est servi des compositions de Raphaël.

GIOVANNI, SURNOMMÉ LO SPAGNA [1].

Vasari le cite comme un des meilleurs élèves du Pérugin, distingué particulièrement par la beauté de son coloris. Aussi longtemps qu'il resta fidèle aux principes de l'école ombrienne, on retrouve dans ses ouvrages le caractère mystique et inspiré, la beauté et le sentiment de la forme, la sévérité du coloris qui la distinguent. Plus tard, entraîné par l'influence toute puissante de Raphaël, il tomba dans une timide imitation de sa manière et devint presque méconnaissable.

Il s'établit à Spolette dans les premières années du XVIe siècle, y reçut [2] en 1516 des lettres de bourgeoisie et en 1517 le titre de *Capitano dell' Arte de' Pittori*. C'est dans ses ouvrages datés de 1527 et surtout de 1530, qu'on s'aperçoit que son talent a perdu ses plus précieuses qualités et qu'il s'est fourvoyé en voulant suivre une direction nouvelle.

1 *Magister Johannes Petri.*

2 On cite de lui une madone avec quatre saints peinte à fresque dans une salle de l'hôtel-de-ville de Spolette, et qui doit être de peu postérieure à l'an 1500. De beaux tableaux de ce maître se voient à Trevi; un des plus importants peint en 1516 est dans la chapelle de Saint-Etienne à Saint-François d'Assise; il a pour sujet une madone sur un trône, ayant six saints à ses côtés. Il imite avec beaucoup de bonheur le style des premiers ouvrages de Raphaël.

EUSEBIO DI SAN GIORGIO, DE PÉROUSE [1].

Dès l'année 1501, il peignait avec Fiorenzo di Lorenzo. On doit compter ce maître parmi les bons élèves du Pérugin; mais il chercha à se perfectionner sur les exemples de Léonard et de Raphaël. On a de ses tableaux datés de 1507 et de 1512; on sait qu'il vivait encore en 1527.

GIANNICOLA MANNI.

Fils de Paul de Castello della Pieve, cet artiste est un des plus anciens écoliers du Pérugin, puisqu'en 1493 il fut chargé de peindre une Cène dans le réfectoire des Prieurs à l'hôtel-de-ville de Pérouse.

Les ouvrages qu'on connaît de lui, quoiqu'ayant peu de profondeur dans le caractère, sont d'un bon dessin et d'une couleur vigoureuse, et indiquent qu'il savait développer avec intelligence les principes de l'école péruginesque. Plus tard, en 1515 et 1518, en cherchant à imiter les grands maîtres comme Raphaël et André del Sarte [2], il affaiblit sa manière et perdit ses avantages. Il mourut en 1544. M. Rosini lui attribue un grand nombre de petites madones qui tiennent dans leurs bras l'enfant Jésus sans autres accessoires, et qui dans le commerce sont données au Pérugin. C'est, dit-

[1] *Eusebius Jacobi Christophori.*

[2] On attribue à Giannicola un Baptême de saint Jean, peint dans la chapelle du collége des Changeurs à Pérouse. On y retrouve quelque chose de la suavité d'André del Sarte.

on, de tous les élèves de ce maître, celui qui l'imita le mieux.

DOMENICO DI PARIS ALFANI.

Fils d'un orfèvre de Pérouse, il était immatriculé parmi les peintres en 1510. Il eut plusieurs fois recours aux compositions de Raphaël pour les tableaux qu'il exécuta dans sa patrie, comme dans celui de l'autel de l'église des Carmélites et celui de Saint-Grégoire *della Sapienza vecchia*, où il copia une Vierge qui, de la galerie d'Orléans, a passé dans le cabinet de M. Boyer à Londres. Il se servit aussi plus tard, en 1527, d'un carton de maître Rosso de Florence ; et, en 1532, il imita un tableau d'André del Sarte. Ces emprunts repétés prouvent la pauvreté de son imagination ; aussi a-t-il plusieurs fois changé de manière dans le cours d'une vie assez longue, car il existait encore en 1553.

CHAPITRE XI.

RAPHAEL[1].

Les détails dans lesquels nous venons d'entrer sur la marche que suivit le Pérugin dans son développement artistique, nous mettent à même de la comparer à la marche analogue, mais infiniment plus rapide, que suivit Raphaël une trentaine d'années après lui, au milieu de circonstances beaucoup plus favorables.

Formé à Pérouse et en général par la contemplation des productions de l'école ombrienne à concevoir fortement la pensée intime ou l'idéal de son sujet, habitué à respecter profondément les traditions anciennes qui s'accordaient si bien d'ailleurs avec ses

[1] Voici la liste des écrits particulièrement consacrés à Raphael :

Vita inedita di Raffaello da Urbino illust. con note. Roma, 1790 ; publiée par Angelo Comolli comme étant d'un auteur anonyme du XVI[e] siècle, mais que l'on croit être du siècle dernier.

Carlo FEA. *Notizie intorno Raffaello Sanzio da Urbino ed alcune di lui opere.* Roma, 1822.

L. PUNGILEONI. *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino.* Urbino, 1829.

QUATREMÈRE DE QUINCY. *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël, traduite en italien avec des corrections et additions* par *Francesco* LONGHENA. Milan, 1829.

Raphaël als Mensch und Künstler von G. K. NAGLER. Munich, 1836.

BRAUN. *Raphel Sanzio's Leben und Werke.* Wiesbaden, 1815. 2e édit. 1819.

REHBERG. *Rafael aus Urbino.* Munich, 1824.

J.-D. PASSAVANT. *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi.* Leipzig, 1839.

Catalogue des estampes gravées d'après Raphaël, par *Tauriscus* EUBOEUS (Nom arcadien du comte Lepel.) Francfort sur le Mein, 1819.

sentiments individuels et l'objet habituel de ses compositions, Raphaël parvint à une clarté et à une exactitude d'exposition entièrement inconnues avant lui et infiniment propres à satisfaire l'esprit et le goût. Pour donner à ses œuvres toute leur perfection, il fallait, outre cette puissance de conception si capitale, qu'il pénétrât plus que n'avaient pu le faire ses contemporains dans le secret des lois de l'organisation et des apparences naturelles des objets.

Quant il vint à Florence, une science anatomique positive avait été fondée d'abord par les travaux de Léonard, puis par ceux de Michel-Ange; elle avait commencé par une étude de détails, elle s'éleva ensuite à l'ensemble. Puis, de cette connaissance de l'ensemble, elle redescendit aux détails qu'elle apprit à rendre avec plus d'assurance, d'adresse et de perfection. C'est avec son aide, et après des études profondes et multipliées que cet homme, si heureusement privilégié, doué par la nature des plus rares facultés, d'une délicatesse de goût admirable, possédant avant tout le sens du beau au degré le plus exquis, prit place au premier rang au-dessus de tous les peintres modernes.

Au lieu d'aspirer à posséder les qualités individuelles de ce grand artiste, qualités incommunicables qu'aucun moyen ne fera obtenir, n'est-il pas préférable de se diriger vers la route qu'il a suivie. Cette histoire que nous ébauchons des efforts poursuivies pendant des siècles pour porter l'art à sa perfection est, ce nous semble, ce qu'il y a de plus instructif et de plus propre à conduire dans la même voie. Car, nous le répétons, la supériorité des œuvres de Raphaël ne doit pas être attribuée seulement à la grandeur et à la

beauté incontestable de son génie, mais aussi au bonheur avec lequel il a suivi en temps opportun la carrière qui s'ouvrait devant lui. C'est de cette manière qu'on peut s'expliquer comment beaucoup de ses contemporains, malgré la diversité de leurs dispositions individuelles et de leurs tendances naturelles, se sont assez rapprochés de lui pour s'être acquis un nom célèbre et pour se rende compte de la valeur de cette qualification de *Cinque centistes* qu'on leur donne communément.

Puisque les productions des artistes éminents de cette époque contiennent les divers développements des efforts les plus grands que l'art ait faits dans les temps modernes, elles doivent être envisagées sous un point de vue différent de celles des autres écoles qui sont comparativement d'une importance bien moindre.

Aussi nous nous proposons de consacrer à Raphaël une place qui soit en rapport avec le rang suprême qu'il occupe dans l'art ; et, comme rien de ce qui lui appartient n'est à négliger, nous passerons en revue toutes ses œuvres. C'est ce que nous espérons faire d'une manière assez complète, grâce aux recherches dont sa vie et ses ouvrages ont été l'objet dans ces dernières années.

La publication de M. Passavant, intitulée *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi* [1], nous a été surtout d'un grand secours ; et, selon notre habitude, nous y avons puisé largement.

[1] *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*. Leipzig, 1839.

GIOVANNI SANTI.

Raphaël naquit à Urbin, en 1483, d'un peintre nommé Giovanni Santi (c'est-à-dire Jean fils de Sante), sur lequel on n'avait que des notions incomplètes ou entièrement fausses avant les recherches du père Pungileoni[1] et celles de MM. de Rumohr et Passavant.

Giovanni était un artiste bien plus habile qu'on ne l'a supposé ; il a fait nombre de tableaux qui existent encore à Urbin et dans les localités voisines ; et, s'il ne peut être placé au rang des peintres qui firent faire des progrès à l'art, il doit être compté parmi ceux qui, dans la seconde moitié du xv[e] siècle, exercèrent leur profession avec le plus de succès et dont les ouvrages doivent plaire aussi longtemps qu'on sera sensible à la beauté morale, et cela indépendamment du hasard qu'il a eu d'être le père du plus grand peintre des temps modernes.

Quoiqu'il ait conservé généralement dans ses compositions l'arrangement symétrique de la vieille école, il s'efforçait d'imprimer aux détails cette vérité que donne l'exacte imitation des objets réels et l'étude fidèle de la nature. Ses personnages ont ainsi un cachet d'individualité dont il cherchait à perfectionner l'expression suivant sa manière de sentir, laquelle ne lui permit pas de réussir aussi bien à reproduire les caractères dignes et sérieux que la grâce et le charme propres aux enfants.

[1] *P. Luigi* PUNGILEONI : *Elogio storico di Giovanni Santi, pittore e poeta, padre del gran Raffaello di Urbino.* Urbino, 1822. — *Elogio storico di Rafaello Santi da Urbino.* Urbino, 1829-1831.

On doit d'ailleurs reconnaître qu'il n'avait pas approfondi le dessin et la perspective comme l'avait fait André Manteigne, qu'il n'avait pas le charme de Francesco Francia, la mâle expression de Luca Signorelli, l'essor hardi de son ami Melozzo de Forli ; mais, avant d'arriver à l'indication de ses principaux ouvrages par laquelle nous terminerons cet article, il nous faut donner sur sa vie et sur sa famille des renseignements qui montrent que la généalogie de Raphaël, telle qu'elle a été publiée par M. Quatremère de Quincy d'après Bellori, est entièrement fictive[1].

Giovanni Santi est né à Colbordolo, petite ville fortifiée du duché d'Urbin. C'est là que vivait dans la première moitié du XIVe siècle un certain Sante dont les descendants ont souvent conservé le nom qui, plus tard, a été considéré comme celui de la famille [2]. Ce Sante eut un fils appelé Piero ou Pietro, lequel eut pour enfant Lucas, qui mourut en 1436, et Peruzzolo qui épousa en 1418 Gentilina, fille d'Antonio Urbinelli. De cette union naquirent un fils nommé Sante et deux filles Jacopa et Francesca.

Colbordolo ayant été mis à feu et à sang en 1446 par Sigismond Malatesta, Peruzzolo dont les propriétés avaient été saccagées, prit le parti de se réfugier à Urbin en 1450 avec sa famille qui se composait de ses enfants, d'Elisabeth, épouse de son fils Sante, et des enfants de celui-ci, savoir : Giovanni, dont il est question actuellement, Bartolomeo, Margherita et

[1] *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael.* 1835, p. 429.

[2] Dans le temps de Vasari ce nom fut latinisé suivant la mode de l'époque en *Sanctius*, et on en a déduit celui de Sanzio qui, depuis, a été usité à tort.

Santa[1]. Peruzzolo mourut en 1457; Gentilina son épouse lui survécut huit ans.

C'est dans ces circonstances que Giovanni Santi passa ses premières années sous le gouvernement du comte Fédéric, de la famille de Montefeltro, qui prit en 1474 le titre de duc d'Urbin. C'était un habile général versé dans les lettres grecques et latines, ami et protecteur des savants et des artistes. Il avait réuni des manuscrits, des tableaux précieux[2]; et, lorsque la victoire lui eut permis le repos, il commença en 1447 la construction d'un château orné de tout le luxe architectural alors en usage, décoré de sculptures et de peintures. Giovanni, témoin des encouragements que le duc d'Urbin répandait sur les personnes qui concouraient à l'exécution de ces grands travaux qu'il dirigeait lui-même avec beaucoup d'intérêt, se livra avec ardeur à là carrière des arts. On ne sait pas quel fut particulièrement le maître qui le dirigea dans ses études; il se forma sans doute sur les anciennes peintures qui se trouvaient à Urbin, telles que les fresques exécutées en 1416 dans l'oratoire de la confrérie de saint Jean-Baptiste par Lorenzo et Jacques de San Severino; mais il est à croire qu'à une époque où l'art tendait rapidement vers sa perfection, les exemples du passé eurent peu d'influence sur lui.

[1] Bartolomeo Santi, destiné à l'état ecclésiastique, devint archiprêtre du doyenné de Saint-Donato. Margherita épousa Antonio di Bartolo Vagnini, et fut mère de Jérôme Vagnini qui a été le premier chapelain de la chapelle fondée par Raphaël au Panthéon. Santa épousa Bartolomeo di Marino, tailleur; elle devint veuve en 1490 et revint habiter avec son frère Giovanni dans la maison paternelle.

[2] Il possédait en 1456 le tableau de Jean Van Eyck représentant des femmes au bain, qui était un sujet d'admiration pour tous ceux qui l'ont vu.

Dans la chronique rimée destinée à célébrer les hauts faits du duc d'Urbin Fédéric, que Giovanni composa après la mort de ce prince arrivée en 1482 [1], et où se trouve la mention des peintres les plus fameux de son temps, de la Toscane, de Venise, de la Lombardie et de la Marche d'Ancône, dont il paraît avoir vu les ouvrages; il ne nomme aucun de ceux qu'il a pu connaître à Urbin dans sa jeunesse, soit par eux-mêmes, soit par leurs tableaux [2].

On sait cependant que Pietro della Francesca de Borgo di San Sepolcro fut reçu pendant quelque temps en 1469 dans la maison même de Giovanni Santi, aux frais de la confrérie du *Corpus Domini*, et qu'il y peignit les portraits du duc Fédéric et de sa femme Battista Sforza. Les peintres qu'il loue le plus sont André Manteigne et Melozzo de Forli qui paraît avoir été son condisciple et s'être formé sous la direction de Pietro della Francesca et probablement sur les ouvrages d'André Manteigne.

Quant aux tableaux de Giovanni, ils ne rappellent en rien ceux de Pietro della Francesca, ni dans le dessin, ni dans le coloris, ni dans l'exécution. On trouve plutôt dans les derniers l'influence de Melozzo et d'André Manteigne.

Giovanni épousa Magia, fille de Battista Ciarla,

[1] Fédéric laissa pour lui succéder son fils Guiduhaldo qui n'était encore qu'un enfant de dix ans, mais qui de bonne heure se distingua par sa bravoure et de brillantes qualités, et épousa en 1489 Elisabeth de Gonzague.

[1] Il n'indique pas plus l'excellent tableau de Juste de Gand, exécuté à Urbin en 1474, tandis qu'il cite avec éloge Jean Van Eyck et Roger de Bruges. Peut-être en voulait-il à Juste de Gand de lui avoir fait un secret de la peinture à l'huile.

marchand à Urbin, qui, le 28 mars 1483 [1], le rendit père d'un fils qui fut nommé Raphaël; ils perdirent un second fils en 1485. La mort avait enlevé en 1484 Sante, père de Giovanni, qu'il avait fait son légataire universel.

Giovanni perdit au mois d'octobre 1491 Elisabeth sa mère, Magia sa femme et une fille encore dans la première enfance; le 25 mai 1492, il se remaria à Bernardina, fille d'un orfèvre nommé Pietro di Parte, et mourut le premier août 1494, laissant sa seconde femme enceinte d'une fille; il désigna son frère Bartolomeo pour tuteur de son fils Raphaël et Pier Parte pour curateur de l'enfant que Bernardina mettrait au monde et qui reçut le nom d'Elisabeth.

Nous n'indiquerons pas les tableaux douteux ou médiocres que l'on attribue aux premiers temps de Giovanni, mais seulement ceux qui sont authentiques et remarquables.

Une Visitation peinte pour l'église de Santa Maria Nuova à Fano dans la Marche d'Ancône est une œuvre de sa jeunesse; les personnages, dont les proportions sont longues, ont les pieds et les mains petits et un peu raides; l'expression des têtes est fort bien rendue; elles ont de la dignité et de la grâce; on y lit l'inscription : *Johannes Santis di (*ou *de) Urbino pinxit.* Sur la plupart de ceux qui suivent, on trouve : *Johannes Santi Urb.*

Un tableau bien meilleur se trouve aussi à Fano

[1] Sur l'épitaphe de Raphael il est dit qu'il naquit le 6 avril, le même jour que celui de sa mort.

Quo die natus est eo esse desiit.

dans l'église de l'hôpital de *Santa Croce*. C'est une madone avec quatre saints : les têtes d'enfants ou d'anges ont un charme qui donne un pressentiment de celles des ouvrages de Raphaël, et on y trouve des principes de coloris qui ont été suivis par ce dernier.

Un saint Jérôme pour l'église de San Bartolo auprès de la ville de Pesaro; une Madone del popolo, c'est-à-dire protégeant sous son manteau les fidèles qui l'implorent pour l'hôpital de Montefiore; dans la Marche d'Ancône, pour l'église de la Madeleine à Sinigaglia, une Annonciation actuellement dans la galerie de Brera à Milan; on présume qu'elle a été exécutée en 1488 ou 1490.

Un tableau d'autel peint en 1484 pour le doyenné de Pieve à Gradara, aussi dans la Marche d'Ancône; il a pour sujet une madone avec quatre saints.

Giovanni fit pour la petite église *del Umilta* d'Urbin un tableau dont le sujet n'est pas indiqué dans les documents, mais que l'on suppose être celui qui se trouve au Musée de Berlin où il est placé sous le n° 215 [1] et qui est gravé sur la planche LX de l'Atlas de l'histoire de M. Rosini. Il représente la madone sur un trône; outre l'enfant Jésus et le petit saint Jean, on y voit encore un jeune enfant d'environ trois ans ayant les mains jointes; la tradition veut que ce soit le portrait du petit Raphaël, et effectivement tout en rappelle les traits. D'après cette circonstance, on donne à cet ouvrage la date de 1486. Aux pieds du trône, on

[1] *Verzeichniff der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin. Von* Dr G. F. Waagen. 1841, p. 75.

voit à droite et à gauche saint Jacques le Majeur et saint Jacques le Mineur.

Un autre tableau d'autel, mais presque entièrement repeint, a pour sujet un saint Sébastien fait pour la confrérie de ce nom à Urbin. On y voit de nombreux portraits des membres de cette association représentés à genoux à ses côtés. On remarque de beaux raccourcis, surtout dans les archers [1].

Antérieurement à cet ouvrage, il avait exécuté le tableau de la chapelle des comtes Mattarozzi à Castel Durante, maintenant appelé *Urbania*. Les héritiers en ont fait trois morceaux qu'ils se sont partagés et qui sont disséminés à Fossombrone, à Pesaro et à Urbania. La pièce du milieu représente la madone qui paraît ainsi que son enfant être des portraits; sur celles de droite et de gauche, se trouvent des saints et la figure d'un comte Mattarozzi.

Dans la chapelle sépulcrale des comtes Oliva Pianani, qui est dans le couvent des frères mineurs de Monte Fiorentino, non loin d'Urbania, se voit un tableau d'autel peint en 1489; il a encore pour sujet la madone ayant auprès de son trône saint Crescentius en riche costume de chevalier, saint François, saint Jérôme et l'abbé Antoine. On y remarque deux anges dont l'un, qui paraît avoir environ douze ans, est regardé comme reproduisant la figure du jeune Raphaël qui

[1] Il est probable que c'est de ce tableau qu'a voulu parler le traducteur de Vasari dans une note où, à son ordinaire, il accumule les erreurs. *On lui attribue* (au père de Raphaël) *dans une petite église dédiée à San Francesco, le martyre de ce patron avec une figure en raccourci que Raphaël, encore fort jeune, imita dans son tableau du mariage de la Vierge à Citta del Castello.*

n'avait cependant alors que la moitié de cet âge. On y trouve en outre le portrait du comte Charles Oliva.

C'est à la même année 1489 que se rapporte un autre tableau d'autel fait pour la chapelle de la famille Buffi dans l'église des Franciscains (ou de San Francesco) à Urbin. On y voit, comme à l'ordinaire, la madone sur un trône de marbre blanc, entourée de saint Jean-Baptiste, de saint François, de saint Sébastien, et de saint Jérôme. Des personnages de la famille Buffi sont en prières au-dessous, et devant eux est un jeune enfant d'environ quatre ans ayant les mains jointes. C'est à tort qu'on avait cru y voir Giovanni avec sa femme Magia et leur fils bien-aimé. On trouve la gravure de ce tableau dans l'Atlas du livre de M. Passavant sur Raphaël.

Cet ouvrage et le précédent font beaucoup d'honneur au peintre ; il s'y révèle des beautés qui lui sont propres ; le charme des têtes d'enfants, la dignité du caractère et l'imitation soignée des accessoires sont remarquables.

La dernière, la plus connue et la meilleure des peintures de Giovanni est une fresque exécutée dans une chapelle de l'église des Dominicains de Cagli; l'artiste s'y surpasse lui-même; on y voit, comme à l'ordinaire, la Madone sur un trône tenant sur ses genoux l'enfant Jésus debout; à ses côtés se trouvent deux anges dont l'un paraît encore offrir le portrait de son jeune fils [1] ; saint François, saint Pierre, saint Jean-Baptiste, et saint Dominique entourent la Vierge.

On doit attribuer à Giovanni une madone peinte à

[1] Cette figure est gravée dans l'Atlas de M. Passavant.

fresque dans sa propre maison à Urbin et qui a été longtemps regardée comme une œuvre de la jeunesse de Raphaël. C'est une composition fort agréable et qui ne serait pas indigne de ce dernier; mais elle a des caractères qui sont particuliers à son père.

D'après ce que l'on connaît actuellement de Giovanni Santi, il n'est pas douteux qu'il n'ait été fort capable de diriger son fils bien-aimé dans une carrière où celui-ci devait développer un si admirable talent; peut-être a-t-il pu reconnaître en lui les germes des qualités qui le distinguèrent de bonne heure de tous ses rivaux. Mais, comme il le laissa orphelin à l'âge de onze ans, et qu'on ne possède sur son enfance aucun renseignement particulier, il est inutile de se livrer sur ce point à des conjectures qui ne peuvent aboutir à rien.

Bernardine, la belle-mère de Raphaël, et l'archiprêtre Bartolomeo, son oncle paternel, l'un et l'autre d'un caractère peu endurant, eurent de fréquentes discussions d'intérêt qui troublèrent la paix domestique. Aussi l'affection du jeune enfant se porta de préférence sur son oncle maternel Simone di Battista Ciarla qu'il honora toujours comme un père, et qui, appréciant sans doute les dispositions précoces de son neveu, chercha à le placer sous la direction d'un peintre habile. Parmi ceux qui pouvaient attirer son choix ou qui peut-être donnèrent quelques leçons au petit Raphaël, on indique Luca Signorelli, qui avait peint en 1494 pour l'église de San-Spirito à Urbin[1] une bannière que l'on conserve encore, et Timoteo Viti, qui quitta

[1] Signorelli n'avait cependant pas la moindre trace du sentiment de la beauté si particulier à Raphaël.

en 1495 l'atelier de Francesco Francia de Bologne pour s'établir à Urbin, sa patrie. On présume que le portrait d'un enfant d'environ douze ans qui se trouve dans la galerie Borghèse à Rome, et qui a quelque ressemblance avec la figure de Raphaël, est celui qu'il se plut à faire de son jeune écolier.

Mais ce qu'il y a de positif, c'est qu'il fut confié par ses oncles à Pietro Vanucci dont Giovanni Santi avait fait un brillant éloge dans sa chronique rimée en l'associant à Léonard.

Due giovin' par d'etate e par d'amori
Lionardo da Vinci e' l Perusino
Pier della Pieve, che son, divin pittori.

Il est probable que Raphaël fut envoyé à Pérouse en 1495, alors que le Pérugin avait produit ses plus belles œuvres [1].

[1] On a cherché l'époque à laquelle Pierre Vanucci s'établit à Pérouse ; les vers de Giovanni prouvent qu'il y résidait bien avant 1495. Les tableaux qu'il fit en 1493 et 1494 pour l'église de Saint-Dominique de Fiesole et celle des Augustins de Crémone, peuvent fort bien avoir été exécutés à Pérouse.

M. de Rumohr suppose de son côté que Raphaël n'entre pas avant l'an 1500 dans l'école du Pérugin; et, partant de cette donnée, qui du reste ne repose sur rien de certain, il recherche quelle influence durent nécessairement exercer sur lui pendant ses premières années les peintres de l'école ombrienne. A l'appui de son opinion, il indique une petite madone du Musée de Berlin, n° 223, qui, suivant lui, par le ton plus puissant, plus brunâtre, rappelle plutôt le coloris que Luigi d'Assise avait imité lui-même de Nicolo Alunno de Foligno que le coloris du Pérugin. Cette madone a, sous le rapport de la couleur, de l'analogie avec le tableau peint plus tard par Raphaël pour les religieuses de l'église Saint-Antoine de Padoue à Pérouse (actuellement au palais royal à Naples), et dont la disposition en hauteur a aussi de l'affinité avec les compositions de l'Alunno. Mais MM. Waagen et Passavant regardent cette petite madone, connue sous le nom de madone de Solly (dont la collection a été acquise par le roi de Prusse), comme ayant été peinte par Raphaël dans l'école du Pérugin vers l'an 1500, et tout-à-fait dans la manière du Crucifix du cardinal Fesch.

Celui-ci jouissait alors d'une grande réputation. Les études sérieuses qu'il avait faites, les travaux importants dont il était chargé, lui donnèrent une grande autorité sur son jeune élève qui, doué d'une aptitude extraordinaire à se plier à tous les genres, sut rapidement reproduire les modèles que lui présentait son maître en surpassant de beaucoup tous ses condiciples. Ne se bornant pas à une simple imitation, il conserve l'indépendance de son jugement, améliore les détails, établit entre les diverses parties, par une comparaison plus directe avec la nature, une subordination plus convenable, en rejetant ce qui, dans les compositions du maître, est indifférent ou en désaccord avec le sujet. On peut dire qu'il a aussitôt surpassé qu'atteint l'art qu'on lui enseignait.

Aussi Raphaël ne tarda-t-il pas à être employé à l'exécution des ouvrages sortis de l'atelier du Pérugin, et on en connaît plusieurs portant le nom de ce dernier, sur lesquels se montrent les signes incontestables de la participation de son illustre élève. Ceux-ci se distinguent à cette touche spirituelle, à ce maniement moelleux du pinceau [1] qui a toujours été particulier à Raphaël et qui, plus tard, fait connaître ses retouches sur les ouvrages de ses amis ou de ses élèves [2].

1 Ce qui n'empêche pas qu'on n'y trouve parfois dans les nus l'inexpérience d'un écolier.

2 Les touches de son pinceau, même adoucies, sont par-dessus tout si spirituelles, suivent tellement les formes et leur donnent si clairement tout ce qui est commandé par le sujet, que sa manière de modeler, qui est la conséquence nécessaire de l'apparence des corps ou de leur *objectivité*, le distingue suffisamment de tous ses contemporains. Une des particularités de sa palette est le ton d'un blanc verdâtre dans les lumières de ses carnations qui peut tenir à la préparation de ses

La meilleure manière, à notre avis, de faire apprécier le développement de ce genie extraordinaire, est de donner une indication courte, mais aussi exacte que possible, de tous les tableaux qui en existent encore, en les rangeant chronologiquement ou d'après l'ordre de ses études qui ne furent jamais interrompues pendant tout le cours de sa vie. On doit commencer par ceux qui ne sont que des copies des ouvrages de son maître [1] ou qui furent faits dans son atelier.

N° 1 [2].

L'enfant Jésus embrassé par le petit saint Jean.

Ce groupe, qui se trouve dans la sacristie de l'église de San Pietro Maggiore (dei Cassinensi) à Perouse, est imité d'une grande composition du Pérugin représen-

tableaux, car dans ceux dont la surface n'a pas été usée ou enlevée, ce ton est recouvert par une teinte plus chaude à laquelle il prête une lumière plus gaie. C'est aussi le cas de remarquer qu'entre tous les peintres, Raphaël est le seul qui ait cherché à exprimer les points brillants qui dans la figure humaine sont produits par la saillie des parties osseuses sur le front, le long du nez, entre les yeux, ainsi que sur le menton. Les plus grands coloristes de l'école lombarde ont pu donner habituellement à leurs figures quelque chose qui ressemble plus à la chair, mais ils ont moins senti la nécessité de donner aux formes ce solide soutien. Dans les têtes du Titien les parties que nous venons d'indiquer montrent le même ton, la même mollesse que les saillies musculaires, et celles du Corrège se rapprochent généralement de la constitution molle des têtes des enfants, remarque tout-à-fait sans préjudice des qualités incomparables de ces grands maîtres.

[1] Un examen attentif des peintures qui étaient regardées à Urbin comme les premiers essais de l'enfance de Raphaël, a montré le peu de fondement de cette attribution. Les unes sont d'une époque bien postérieure à celle qu'on leur assigne, les autres doivent être données à André Luigi d'Assise dit l'Ingegno.

[2] Ces numéros sont conformes à ceux qui sont donnés aux mêmes tableaux dans l'ouvrage de M. Passavant. Les numéros doubles sont tirés d'autres sources.

tant la famille de la Vierge pour l'église de Santa-Maria dei Fossi à Pérouse.

N° 1 (*bis*).

MM. de Rumohr et Waagen présument qu'on peut attribuer à la jeunesse de Raphaël un petit tableau rond, placé au Musée de Berlin, sous le n° 222, qui représente une Sainte-Famille et deux anges, dont le motif principal est imité d'une peinture du Pérugin des années 1480 à 1490 qui se trouve à Florence dans la maison du comte Mozzi.

N° 2.

Une Nativité, dite *Presepe della spineta*, car elle a été faite pour le couvent des *Minori reformati della spineta* dans le territoire de Todi, est actuellement placée au Musée du Vatican.

La Sainte-Vierge et saint Joseph sont agenouillés de chaque côté du tableau devant le nouveau-né ; les bergers occupent le milieu, et dans le fond les rois mages arrivent pour adorer l'enfant Jésus.

On croit que ce tableau, sorti de l'atelier du Pérugin, a été peint sous sa direction par plusieurs de ses élèves, entre autres par le Pinturicchio et Raphaël [1]. Ce dernier a fait au moins la tête de saint Joseph, et on en a pour preuve l'étude destinée au crayon noir qui se conserve au Musée Britannique. A l'exception de cette tête traitée avec beaucoup de sentiment, l'exécution générale de ce tableau est faible; cependant M. le comte de Montalembert le cite en lettres majuscules comme le

[1] On reconnaît aussi, dit-on, la touche du Spagna dans certaines parties.

chef-d'œuvre de l'école du Pérugin et même de Raphaël [1].

N° 3.

Jésus-Christ sortant du tombeau.

Ce grand tableau, commandé au Pérugin pour l'église des Franciscains de Pérouse, est actuellement au Vatican. On dit que le Pérugin laissa Raphaël l'exécuter entièrement d'après une simple esquisse, ce que confirment deux feuilles d'études faites d'après nature par Raphaël pour les quatre gardes, lesquelles se trouvaient dans la collection Lawrence. On croit y voir dans les deux gardes endormis les figures du maître et de l'élève [2].

N° 4.

Grand tableau d'autel, formé de six panneaux, exécuté pour la Chartreuse de Pavie, dont Vasari fait un grand éloge. Dans le sujet du milieu, la Vierge à genoux adore l'enfant Jésus qu'un ange lui présente. A droite et à gauche, sur des volets, les archanges Michel et Raphaël ; en haut, Dieu le père ; à ses côtés, une Annonciation en deux parties. L'esprit de Raphaël respire dans tout cet ouvrage, mais on lui attribue particulièrement les deux archanges. Le dessin des mains et l'animation des figures les élèvent au-dessus des types péruginesques ; on croit, au talent d'exécution qui s'y montre, qu'il n'a pas été fait avant 1503. Ces anges et le panneau du milieu qui est signé par le Pérugin, se trouvent à Milan chez les héritiers du duc Melzi ; le Dieu le Père est resté à la Chartreuse.

[1] Il dit ailleurs que c'est le chef-d'œuvre de la galerie du Vatican.

[2] Ce tableau a, dit-on, fait partie de la galerie Napoléon. Le livret de 1814 n'en fait pas mention.

L'archange saint Michel qui se voit sur un autre tableau du Pérugin représentant l'Assomption de la Vierge provenant de Vallombreuse, actuellement à l'Académie des beaux-arts de Florence, et qui est de l'an 1500, peut très-bien aussi être l'ouvrage de Raphaël, car il présente un caractère analogue; il a cette petite bouche arrondie, cette simplicité toute particulière dans les formes du front et du nez, ces traits un peu enfantins, mais indiqués avec une précision si satisfaisante que l'on observe dans ses premières peintures.

N° 4 (*bis*).

On trouve sur la planche LXX de l'Atlas de M. Rosini la gravure d'un crucifix provenant de san Gimignano et appartenant à un prince Galitzin.

La Vierge et saint Jean sont debout aux pieds de la croix. Ce tableau était attribué au Pérugin, mais il est probable que Raphaël le peignit sur le dessin de son maître. On lit effectivement dans les *Annali di san Gimignano*. Firenze, 1691. *Bartolomei Bartoli... dell' ordine di S. Domenico, fu confessore d'Alessandro VI e porto quel bel crocifisso di Raffaello d'Urbino ch'e all' altare del nome di Dio.*

On pourrait augmenter cette liste d'autres tableaux du Pérugin où l'on croit retrouver la touche de son élève, mais où la participation de celui-ci est moins certaine. Dès l'an 1500[1], le jeune artiste, âgé seulement

[1] A cette date, les fresques du Cambio de Pérouse étaient commencées, et Raphaël a pu aussi y mettre la main. On y trouve en plusieurs places des parties traitées de la même manière que le tableau d'autel de Vallombreuse; effectivement les Sybilles et les Prophètes ressemblent beaucoup aux œuvres les plus avérées de sa jeunesse.

de 17 ans, eut l'occasion de peindre quelques ouvrages à Citta di Castello, où il se rendit pendant que le Pérugin était appelé à Florence pour ses propres affaires.

N° 5.

Bannière peinte des deux côtés pour l'église de la Sainte-Trinité de Citta di Castello.

On y a figuré la Trinité et la Création d'Eve. Le style est entièrement péruginesque, à l'exception des têtes d'anges placées dans les angles supérieurs et du paysage montagneux que Raphaël paraît avoir imités des tableaux de son père Giovanni. Cette bannière se conserve encore dans l'église pour laquelle elle a été faite.

N° 6.

La manière dont notre jeune artiste s'acquitta de cet ouvrage, lui fit confier l'exécution d'un grand tableau pour l'église des Augustins de la même ville, ayant pour sujet le Couronnement de l'ermite saint Nicolas de Tolentin.

Vasari ne parle pas de ce tableau dont l'abbé Lanzi et le père Pungileoni décrivent la composition assez compliquée. Après avoir été l'ornement de cette église, il fut endommagé par un tremblement de terre en 1787 et vendu par les moines en 1789 au pape Pie VI, qui en détacha la partie supérieure la plus intacte et la plaça dans son appartement au Vatican. On ne sait ce qu'elle est devenue depuis 1798.

L'esquisse originale de Raphaël fait partie de la collection Wicar [1], à Lille, et ce dessin permettra

[1] Wicar, Jean-Baptiste-Joseph, né à Lille en 1762, d'un menuisier sans fortune, dut aux secours qu'il reçut de l'administration municipale de sa ville natale, de pouvoir entrer vers 1780 dans l'atelier de David.

peut-être de retrouver ce tableau qu'Orsini (*Nella vita*) attribue à tort au Pérugin.

Nº 7.

La famille Gavri ou Gavari chargea Raphaël d'exécuter un troisième ouvrage pour la chapelle qu'elle possédait dans l'église des Dominicains de Citta di Castello. C'est un tableau d'autel représentant le Christ en croix avec la Vierge, saint Jean, la Madeleine et saint Jérôme.

Il y montra tant d'ardeur pour l'étude, qu'il accompagna son maître à Rome, lorsque celui-ci s'y rendit en 1784 dans l'espoir d'y trouver des modèles pour le tableau du Serment des Horaces que Louis XVI lui avait commandé.

Wicar se fit connaître de bonne heure par une facilité prodigieuse à copier les plus belles productions anciennes et modernes, et surtout par les dessins qu'il fit des statues antiques et des tableaux de la *Galerie de Florence*, dessins d'après lesquels fut gravé le bel ouvrage qui a paru sous ce titre et dont les premières livraisons sont de 1787.

En 1796, le Directoire de la République française nomma Wicar l'un des commissaires chargés d'explorer l'Italie et d'y recueillir les objets d'art qui devaient enrichir les Musées de Paris.

Après avoir employé quelques années à remplir la mission qui lui était confiée, il se fixa à Rome où il mourut en 1834, à l'âge de soixante-douze ans.

Nous ne parlerons pas des portraits qu'il fit en grand nombre, ni de ses tableaux d'histoire qui sont en général bien dessinés, mais pèchent par la couleur et ne s'élèvent pas au-dessus de cette triste médiocrité qui se remarque dans la plupart des ouvrages exécutés en Italie par les peintres modernes. Les fonctions de commissaire du gouvernement républicain, celle de directeur de l'Académie des beaux-arts de Naples et son long séjour en Italie lui fournirent des occasions toutes particulières de se procurer des dessins originaux des grands maîtres dont il forma plusieurs collections. Il vendit l'une d'elles à Londres, à M. Sam. Woodburn, pour 11,000 écus romains. Elle renfermait plusieurs dessins de Raphaël qu'il posséda encore par la suite, ce qui a peut-être donné lieu de l'accuser d'avoir abusé de son talent pour vendre comme des originaux des contrefaçons des dessins des artistes les plus célèbres.

Il légua à la ville de Lille la collection de dessins qu'il possédait lors de son décès et qui est surtout précieuse par ceux de Raphaël et

Vasari dit qu'on l'attribuerait au Pérugin si on n'y lisait le nom de Raphaël. Cependant les personnages dont les proportions sont très-déliées, se distinguent de ceux du maître par leur caractère fin et spirituel. Le dessin plus sec et la noblesse du modelé trahissent seulement l'inexpérience d'un écolier.

Ce tableau, qui faisait partie de la galerie du cardinal de Fesch et dont on trouve la gravure dans l'ouvrage de M. Passavant, doit avoir été peint en 1500, et non en 1504, et après le *Sposalizio*, comme le dit M. de Rumohr.

N° 8.

Nous avons déjà fait mention dans une note de la Vierge provenant de la collection Solly et portant à la Galerie royale de Berlin le n° 223.

La Vierge, occupée à lire, tient avec la main gauche le pied de l'enfant Jésus qui, assis sur ses genoux, un chardonneret à la main, regarde le livre de sa mère. L'enfant n'est pas beau, les formes sont peu correctes et son attitude est maniérée.

Ce tableau, qui appartenait à une maison noble de Modène, est peint entièrement dans la manière du

de Michel-Ange qu'elle renferme. Elle forme ce qu'on nomme à Lille le *Musée Wicar*. Une partie des esquisses de Raphaël qui s'y trouvent avait été achetée en 1823 pour 3,000 écus romains au peintre Antonio Fedi de Florence, qui, assure-t-on, ne les avait reçues qu'en dépôt et prenait toutes sortes de précautions pour qu'elles ne fussent pas connues en Italie. Wicar ne parvint à les acquérir qu'en employant un stratagème. Fedi est aussi accusé d'avoir fait des copies des dessins de Raphaël qu'il avait en sa possession et de les avoir fait passer pour des compositions originales qu'il vendait particulièrement à des Anglais. (On trouve une notice étendue sur Wicar dans le volume des *Mémoires de la Société des sciences de Lille* qui a été publié en 1845.)

Pérugin ; il ressemble beaucoup au précédent et doit être aussi de l'an 1500.

N° 9.

Le Baptême de Jésus-Christ.

N° 10.

La Résurrection de Jésus-Christ.

Ces deux petits tableaux portent à la Pinacothèque de Munich les n°s 571 et 588. Ils paraissent avoir servi de *predella* à un tableau du Pérugin. M. Rosini assure que ce sont des copies faites par Raphaël des peintures de la predella du Pérugin qui était à San Pietro Maggiore de Pérouse et qui se trouve actuellement au Musée de la ville de Rouen.

On croit y remarquer quelque chose de plus fin, une observation plus attentive de la nature que dans ce que le Pérugin a fait de mieux. On les dit peints à la détrempe, malgré le vernis à l'huile qui les recouvre.

De retour à Pérouse, Raphaël fit quelques ouvrages qui portent toujours le cachet de son maître ; mais, soit qu'il les peignît d'après les dessins de celui-ci, soit qu'il y mît davantage du sien, on y reconnaît un sentiment plus délicat et une finesse d'exécution qui lui est toute particulière. Les têtes ont une expression gracieuse et plus animée ; et, dans les premiers ouvrages qui lui appartiennent en propre, la composition est plus riche et plus variée.

C'est ce qu'on peut observer sur quelques-uns des tableaux dont l'indication suit :

N° 11.

Une Adoration des rois.

Ce tableau, assez mal conservé, qui a servi de

predella à quelques-uns des grands tableaux de cette époque, est dans la galerie du château de Christianbourg à Copenhague.

N° 12.

La Madeleine et sainte Catherine.

Ces deux figures debout servaient de volets à une madone du Pérugin; la tête de la Madeleine porte seul le caractère de Raphaël.

Chez le peintre Camuccini, à Rome.

N° 13.

Le Sacrifice de Caïn et d'Abel.

La composition, qui est originale et bien sentie, l'emporte sur l'exécution. Cette petite peinture, qui provient, dit-on, de la galerie Aldobrandini de Rome, se trouvait à Londres chez un marchand de tableaux.

N° 14.

L'Adoration des rois que Raphaël peignit sur toile à la détrempe, en 1503, pour l'église de Saint-Pierre à Ferentillo, entre Spolette et Terni, par les ordres de l'abbé Ancajano Ancajani [1], après avoir été placée depuis 1733 jusqu'en 1825 à Spolette dans une chapelle de la famille Ancajani, se trouve actuellement dans la Galerie de Berlin sous le numéro 100.

Il est fâcheux que l'humidité ait altéré cet ouvrage en beaucoup de ses parties au point de le rendre méconnaissable, ce qui a fait mettre en doute qu'il soit de Raphaël, quoique la beauté des têtes doive le lui faire attribuer.

[1] Cet abbé fut à la tête de ce couvent depuis l'année 1478 jusqu'en 1503.

N° 15.

Madone de la comtesse Anna Alfani de Pérouse.

Cette Vierge, exécutée avec une grande délicatesse et où se trouve la touche incontestable de Raphaël, est, quant à sa composition, une imitation des tableaux connus du Pérugin [1].

N° 16.

Une Madone ayant à ses côtés saint Jérôme et saint François.

Ce petit tableau, d'un travail très-délicat, paraît également imité du Pérugin; il a fait partie de la collection du palais Borghèse et se trouve au Musée de Berlin sous le n° 225.

N° 17.

Le Couronnement de la Vierge que madame Madeleine de gli Oddi chargea notre jeune artiste de peindre pour l'église des Franciscains de Pérouse, doit avoir été commandé avant la fin d'août 1503, puisque c'est à cette date que la famille Oddi fut expulsée de Pérouse. Cependant ce tableau n'a pu être terminé qu'à la fin de l'an 1504 ou au commencement de 1505. Il est composé et exécuté suivant les anciennes traditions de l'école ombrienne, de manière qu'au jugement de Vasari il ne semble différer en rien des ouvrages du Pérugin. Cependant l'attitude et le caractère des apôtres qui entourent le tombeau de la Vierge ont quelque chose de plus significatif, de plus animé. Les formes sont plus délicates et plus individuelles; les anges qui jouent des instruments dans la

[1] La Vierge tenant son fils debout sur son sein, baisse les yeux avec modestie.

partie supérieure du tableau ne ressemblent pas non plus à ceux que peignait le Pérugin, et ont un charme qui n'appartient qu'à son illustre élève.

Raphaël donne ici la preuve de l'essai courageux qu'il faisait alors de ses propres forces, avant qu'il ait eu le temps de se livrer à d'importantes études; c'est à tort que Vasari et après lui M. Quatremère lui assignent une époque antérieure à l'an 1500, alors que l'artiste eût eu à peine dix-sept ans.

On y voit réunis les souvenirs de sa jeunesse, et d'une façon assez ambiguë les tendances plus modernes dont on aime à saisir les premières manifestations dans le coloris plus vigoureux de l'ensemble, dans le rapport des parties intérieures des têtes avec la plénitude de leur contour. On reconnaît les traces de l'école ombrienne dans le caractère des apôtres où se trouve l'imitation du Pérugin ; mais dans le balancement plus gracieux et plus souple des personnages, dans leur élégance un peu maniérée, on a l'indice des efforts individuels faits par l'artiste pour leur donner plus de vie et d'animation.

On a eu tort d'avancer que ce tableau n'avait été terminé qu'en 1525 par les élèves de Raphaël [1]; peut-être le Pinturicchio travailla-t-il à plusieurs apôtres, mais non à leurs têtes. On dit aussi que celui des apôtres qu'on croit représenter le portrait de Raphaël a été peint par le Pérugin.

Cette composition, après avoir fait partie du Musée

[1] C'est parce qu'on a confondu ce tableau avec celui de la *Madona di Monte Luce*, qu'on a émis cette assertion. M. de Montalembert reproche cette erreur à M. Rio.

Napoléon, se trouve aujourd'hui dans la galerie du Vatican. On y voit aussi trois petites peintures qui formaient la predella du grand tableau, et que M. Rosini estime lui être supérieures. Elles ont pour sujet la Salutation angélique, l'Adoration des rois et la Présentation au temple. Elles appartenaient autrefois au Musée du Louvre.

N° 18.

La Vierge qui se trouve à Pérouse dans la maison du comte connestabile della Staffa, appelée aussi la *Vierge au livre*, paraît être du même temps que le tableau précédent. Rien de plus aimable, de plus délicatement traité que cette gracieuse madone qui, dans un genre où Raphaël a surtout excellé, sort du style un peu sec du Pérugin, et n'a plus l'expression de tristesse que ce maître leur donnait presque toujours. Elle est gravée au trait dans l'*Histoire de la peinture italienne* de M. Rosini, et depuis peu il en existe une charmante gravure due, je crois, à M. Richomme.

N° 19.

La Vision d'un chevalier.

C'est une composition allégorique d'une exécution très-délicate dont l'Atlas de M. Passavant donne la gravure. Ce petit tableau, qui a fait partie de la galerie Borghèse, se trouve en Angleterre chez lady Sykes.

N° 20.

Le Portrait en buste d'un jeune homme d'environ quinze ans.

Il est désigné dans le catalogue des tableaux de Jacques II, roi d'Angleterre, comme étant le portrait

de Raphaël lui-même et se trouve dans la Galerie royale de Kensington.

N° 21.

Trois petits petits sujets ronds représentant une piété. Saint Louis et saint Herculan à mi-corps sont traités légèrement dans la manière du Pérugin et paraissent provenir d'une predella sans qu'on puisse désigner laquelle. Ils proviennent de Pérouse et ont été donnés par M. de Rumohr au prince de Prusse. Ils sont au Musée de Berlin sous le n° 212 *a*.

Le même Musée indique sous le n° 226 une autre piété, c'est-à-dire un Christ dans son tombeau, les bras étendus, que le Catalogue attribue aussi à Raphaël; mais on croit qu'elle a été seulement peinte sur son dessin par un de ses condisciples.

Raphaël qui, ainsi qu'on l'a mentionné, avait peint plusieurs tableaux en commun avec le Pinturicchio, aida ce dernier dans l'entreprise importante qui lui fut confiée de représenter dans les fresques de la librairie du dôme de Sienne les principales actions de la vie d'Æneas Sylvius Piccolomini, qui devint pape sous le nom de Pie II. Malgré le talent d'exécution que possédait le Pinturicchio, il était dépourvu de ce génie d'invention qui se montra sitôt et d'une manière si brillante chez son jeune ami. Il eut donc recours à lui et on en a pour preuve incontestable deux esquisses qui se conservent encore précieusement à Pérouse dans la maison Baldeschi et à Florence dans la galerie des Uffizi, et qui représentent, l'une l'entrevue de François III avec sa fiancée la princesse de Portugal, et l'autre le voyage d'Æneas Sylvius avec le cardinal de Capranica.

Raphaël ne composa-t-il que ces deux dessins? En fit-il de semblables pour les huit autres fresques? Fournit-il en outre des cartons qui permissent de rendre exactement sa pensée ; enfin prit-il part lui-même, le pinceau à la main, à l'exécution de ses peintures? Voilà des questions qui ont beaucoup occupé les Italiens et en particulier les Siennois jaloux d'attribuer à Raphaël un ouvrage célèbre dans l'histoire de l'art.

Les esquisses qu'on a mentionnées [1] sont exécutées à la plume d'une manière très-spirituelle ; les costumes y sont de bon goût, simples et disposés par grandes masses ; les formes du visage sont indiquées avec la précision et l'agrément tout particuliers à Raphaël; les caractères sont pleins d'expression. Rien de cela ne se retrouve dans les fresques qui offrent en outre des changements et des additions qui sont loin d'être d'un heureux effet et une surabondance de détails qui prouvent que Raphaël ne fit pas de cartons [2] et ne participa pas autrement à cette grande entreprise ; opinion opposée à celle de Bottari, de Lanzi, et de M. Quatremère.

La date de l'exécution de ces peintures a été aussi l'objet de recherches. La voûte ornée d'arabesques a été terminée antérieurement au 22 septembre 1503, lorsque Francesco Piccolomini était encore cardinal, et avant qu'il occupât pendant vingt-six jours seulement

[1] On a cru reconnaître sur ces dessins, à la nature du paysage et à d'autres marques, qu'ils avaient été composés à Pérouse plutôt qu'à Sienne.

[2] On appelle cartons des dessins coloriés de la même grandeur que la fresque et d'après lesquels le peintre calque ce qui doit faire l'ouvrage de sa journée. A l'époque des fresques de Sienne, l'usage des cartons n'était pas encore devenu général.

le trône pontifical. Le Pinturicchio fut probablement chargé de cet ouvrage au commencement de 1503, et ce doit être à cette époque que Raphaël lui fournit ses dessins. On employa au moins trois ou quatre ans à ces fresques qui, suivant Rosini, ne furent terminées qu'à la fin de 1507, et pendant ce temps Raphaël fut assez occupé d'une autre manière pour qu'il n'ait pu séjourner à Sienne [1].

On a cependant la preuve qu'il y dessina le groupe antique des trois grâces qui se trouvait dans la librairie. On a cru voir son portrait à diverses places de ces fresques. Ce qui paraît le moins douteux, c'est que dans celle qui représente la canonisation de sainte Catherine de Sienne, le Pinturicchio a retracé à côté de son propre portrait les traits de son jeune ami.

Sur les peintures de la librairie de Sienne, on reconnaît la touche de divers condisciples de Raphaël, dont le Pinturicchio se faisait aider. Ainsi on y distingue celle de Pacchiarotto et de Giannantonio Razzi, surnommé ordinairement le Sodoma [2].

N° 22.

Le Mariage de la Vierge.

Au commencement de l'an 1504, nous trouvons Raphaël sorti définitivement de l'atelier du Pérugin occupé à peindre dans l'église des Franciscains de

[1] M. Rosini dit de son côté que Raphaël demeura à Sienne depuis le commencement de l'année 1505 jusqu'au mois d'octobre 1506, c'est-à-dire environ dix-huit mois, et ne se rendit qu'ensuite à Florence. Ainsi il retranche le premier séjour qu'il fit dans cette dernière ville pendant l'hiver de 1504 à 1505.

[2] M. Rosini assure que c'est à tort qu'on donne à ce peintre un surnom si injurieux et qu'il signait ses ouvrages du nom de Sodona. *Jo. Antonius Sodona eques et comes Palatinus.*

Citta di Castello le Mariage de la Vierge ou le *Sposalizio* qui est actuellement au palais de Brera à Milan [1], et que la belle gravure de Joseph Longhi de l'an 1812 a bien fait connaître.

Ce tableau est une imitation du *Sposalizio* que le Pérugin avait exécuté en 1495 pour le dôme de Pérouse et dont nous avons plus haut donné un dessin qui rendra la comparaison facile. Raphaël surpassa beaucoup le tableau du Musée de Caen pour la beauté des formes et la finesse des caractères, sans toutefois s'écarter beaucoup du style de son maître[2]. Le travail du pinceau y suit le modelé de la façon la plus spirituelle ; les couleurs y sont empâtées et moelleuses ; on y retrouve ce ton de carnations claires et blanchâtres qui est une des marques les plus certaines de la touche de Raphaël ; les têtes, surtout celles des personnes âgées, ressemblent à des portraits, et dans la disposition des corps on remarque cette prédilection pour les lignes serpentantes et les formes flexueuses qui l'entraîne à leur attribuer une longueur exagérée. L'étude sérieuse du mécanisme des articulations lui permet de donner plus de flexibilité aux mouvements, plus de souplesse aux habitudes de ses personnages, et de les placer réciproquement dans les rapports les

[1] Le 29 janvier 1798, le comte Lechi, de Brescia, qui servait comme officier supérieur dans les armées françaises, s'en empara l'épée à la main. On acheta ce tableau à l'hôpital de Milan, auquel il avait été légué ensuite, pour la somme de 53,000 francs.

[2] M. Thoré, dans un article du *Constitutionnel* (14 septembre 1847), comparant ces deux tableaux, croit que Raphaël était loin du chef-d'œuvre de son maître lorsqu'il composa le sien, et que c'est seulement de mémoire qu'il en a rappelé tant de souvenirs. C'est une libre imitation où il a créé à son tour les têtes selon sa poésie personnelle, avec son indépendance complète.

plus agréables; mais dans leurs poses élégantes et gracieuses, on ne peut méconnaître une légère afféterie.

Doué des plus heureuses qualités, mais encore trop jeune pour avoir une expérience suffisante, Raphaël cherchait alors au-delà des bornes du possible les moyens d'ajouter à l'agrément de ses compositions. Celles de cette époque ont quelque chose d'apprêté et de léger, quoique éminemment spirituel.

Le *Sposalizio* a dû être commencé à Pérouse en 1503 et terminé seulement en 1504, comme l'indique l'inscription non suspecte : RAPHAEL VRBINAS. MDIIII, qui s'y trouve.

M. de Rumohr présume que pour les figures du *Sposalizio* Raphaël se servait d'un jeune modèle d'une structure particulière [1] dont on retrouve les études sur un certain nombre de dessins qui se rapportent à ce temps et particulièrement dans un petit tableau représentant

[1] La conformation particulière des diverses races a exercé sur les œuvres des peintres une influence incontestable. Raphaël lui-même s'en est ressenti; ainsi, après avoir employé d'abord des modèles ombriens ou florentins, aux formes déliées, il imita plus tard la conformation des habitants de la partie inférieure de l'Adige, dans l'ancien duché de Rome. Ceux-ci ne ressemblent ni aux anciens Grecs ni aux Allemands; ils ont la partie supérieure du corps plus longue que la partie inférieure. Cette forme se rencontre sur plusieurs statues antiques du temps des empereurs, et cette disposition du bas-ventre allongé et des courtes cuisses sert à faire reconnaître les statues de fabrique romaine. Après un long séjour à Rome, Raphaël remplaça les figures élégantes de la Dispute du Saint-Sacrement par les personnages un peu ramassés des loges.

Nous avons déjà vu que Léonard de Vinci, après avoir été à Milan, adopta pour ses figures de femme un type nouveau. Des observations du même genre expliquent les caractères locaux des différentes écoles italiennes. Il suffit de parcourir peu de pays pour être frappé des variétés de forme et de type que présentent par exemple les Allemands

N° 33.

Une *Pieta* où le Christ nu et couronné d'épines est vu à mi-corps sortant du tombeau. Dans cet ouvrage, d'un admirable sentiment de beauté, les formes sont pures et chastes, mais l'avant-bras paraît trop long, et il a quelque chose de trop échampi.

des bords du Rhin, les Flamands de Gand et de Bruges, et les Wallons du Brabant. Chez les femmes surtout ces différences se font remarquer au premier coup d'œil.

Il y a longtemps que Vasari avait observé qu'Albert Durer ne pouvait réussir dans le nu, car il était forcé de travailler d'après les modèles de son pays qui devaient, dit-il, être mal bâtis comme la plupart des Allemands, bien que ces gens aient une superbe tournure lorsqu'ils sont couverts de leurs habits.

Feu W. F. Edwards a donné sur les caractères des diverses races qui habitent l'Italie des renseignements que les observations précédentes complètent et confirment. Ainsi il a retrouvé dans les Etats pontificaux le type des anciens Romains; leur taille est médiocre et ramassée ; la tête, plus ronde qu'ovale, se rapproche, vue de face, de la forme carrée par l'aplatissement du sommet du crâne et l'horizontalité du bord inférieur de la mâchoire ; le front est bas, le nez véritablement aquilin, c'est-à-dire que sa pointe est horizontale et non recourbée en bas ; la partie antérieure du menton est arrondie.

L'ancienne Etrurie ou la Toscane est peuplée d'un mélange de Romains et d'une race de Gaulois dite Kimris ou Belges dont la configuration est tout autre. La tête bien connue du Dante peut servir à caractériser ce type. Cette tête est longue, par conséquent peu large, le front haut et développé, le nez recourbé de manière que la pointe est en bas et les ailes du nez relevées ; le menton proéminent et la stature élevée et grêle.

Le véritable séjour des Kimris était autrefois la Cispadane. Ils occupaient la vallée du Pô jusqu'aux Apennins ; ils se retrouvent aujourd'hui très-nombreux et avec leurs caractères les plus prononcés dans le Milanais et à Venise. Il existe aussi dans le nord de l'Italie des descendants des *Galls ou Gaëls*, autre race gauloise ou celtique dont le type physique est tout différent, mais ils y sont en moindre nombre. Ces derniers ont la tête plus ronde qu'ovale ; le front est moyen, un peu bombé et fuyant vers les tempes ; les yeux sont grands et ouverts, le nez, à partir de sa dépression à sa naissance, est à peu près droit, c'est-à-dire qu'il n'a aucune courbure prononcée ; l'extrémité en est arrondie, ainsi que le menton, la taille est moyenne. (Voyez les t. I et II des *Mémoires de la Société ethnologique*. Paris, 1841 et 1845.)

M. Passavant place plus tard, à l'année 1505, cette petite peinture qui appartient au comte Tosi ou Tosti de Brescia.

N° 23.

Un buste de saint Sébastien vu de face et habillé, tenant une flèche à la main, est traité délicatement dans les détails, et ressemble beaucoup au Sposalizio pour la manière.

Ce tableau se trouve à Bergame chez le comte Guillaume Lochis.

Vers ce temps, Raphaël revint visiter son pays, lorsque le duc Guidubaldo d'Urbin, ayant échappé aux périls que lui avait suscités le trop célèbre César Borgia, était parvenu à rentrer heureusement dans ses Etats après la mort d'Alexandre VI, arrivée en août 1503. Il y fit pour ce prince, constant protecteur de sa famille, quelques petits tableaux aussi soigneusement peints que des miniatures, et qui, sous ce rapport, sont admirables; il y conserva, du reste, la manière du Pérugin.

On assigne à cette époque les ouvrages suivants :

N° 24.

Le Christ au Jardin des Oliviers.

Ce petit tableau, dont Vasari fait une mention toute particulière, et qui est gravé dans l'Atlas de M. Passavant, se trouve à Rome chez le prince Gabrielli. La beauté des lignes, la finesse et l'expression des caractères sont très-remarquables, quoique Judas et les Juifs qui l'accompagnent aient peut-être des figures plus nobles et plus aimables qu'il ne leur convient.

N° 25.

Le saint Georges à l'épée.

N° 26.

Le saint Michel de la galerie du Louvre.

Ces deux peintures, très-finement exécutées, appartiennent depuis longtemps à la France.

M. Waagen trouve dans le saint Georges, dont il fait remarquer l'invention spirituelle et gracieuse, dans son exécution à la fois libre et légère, dans le ton généralement chaud des chairs et du paysage, l'indication du passage du style péruginesque au style florentin et le place à l'époque d'un voyage fait à Urbin en 1505 [1].

Quoiqu'il pense que le saint Michel en soit le pendant et doive être du même temps, sa manière est très-différente ; l'exécution est beaucoup plus soignée, le ton des carnations est d'un rouge frais et la draperie de ce bleu froid des époques postérieures de Raphaël.

Notre jeune peintre eut occasion de voir à la cour d'Urbin les personnages les plus distingués du temps et de s'y faire des amis, qui non-seulement lui furent fort utiles par la suite, mais qui contribuèrent à son instruction et au développement de son génie. Il dut y entendre parler de Léonard de Vinci, dont les ouvrages excitaient une juste admiration, et qu'il avait pu voir à Pérouse en 1502 ou au commencement de 1503, lorsque celui-ci vint inspecter les fortications.

C'est pendant ce séjour à Urbin que Raphaël conçut la pensée bien naturelle d'aller visiter Florence, si riche en

[1] Il ne paraît pas cependant que Raphaël se soit trouvé à Urbin n 1505.

objets d'art de toute espèce et alors le rendez-vous des artistes éminents. Il y alla muni d'une lettre de recommandation que lui remit pour le gonfalonier Soderini la sœur du duc d'Urbin, Jeanne de la Rovère. Cette lettre, datée du 1er octobre 1504, dans laquelle la princesse s'exprime sur son jeune protégé avec une tendresse presque maternelle, contient relativement au père de Raphaël des expressions qui ont beaucoup embarrassé les commentateurs. M. Rosini n'hésite pas à regarder cette lettre comme apocryphe ou faite pour un autre peintre nommé aussi Raphaël, supposition qui n'est pas admissible.

M. de Rumohr croit la lettre authentique, bien qu'on n'en retrouve plus l'original supposé exister aux archives de la *Riformagioni* de Florence. Il pense que le copiste en a altéré l'orthographe, ce qui donne un autre sens à la phrase et a fait croire que le père de Raphaël existait encore, quoiqu'il y eût alors plus de dix ans qu'il avait cessé de vivre [1].

Arrivé à Florence, notre jeune artiste vit s'ouvrir pour lui une nouvelle carrière. Outre qu'il put y apprécier les œuvres de l'ancienne école florentine, il y entra en relations avec les artistes alors vivement excités par les exemples récents de Léonard de Vinci et de Michel-Ange [2].

1 La duchesse n'a pu dire : *e perchè il padre so che e molto virtuoso*, mais plutôt : *il padre suo stato e molto.* Cette dernière version bien plus conforme au style du temps paraît la véritable.

2 Michel-Ange et Léonard n'étant plus à Florence lorsque Raphaël y arriva, Fra Bartolomeo y occupait la première place. André del Sarte, alors fort jeune, était sous la direction de Cosimo; Rodolphe del Ghirlandajo avait vingt et un ans; il y avait encore Raffaellino del Garbo, le Buggiardini, qui servait de passe-temps à Michel-Ange, puis

Les ouvrages de deux grands maîtres durent attirer son attention ; les fresques de Masaccio qui, le premier à Florence, s'écartant de l'imitation routinière de Giotto, enseigna la manière d'obtenir de grandes masses d'ombres et de lumières par une disposition plus grandiose de ses personnages [1] ; et les peintures de Léonard, que Masaccio avait précédé de près d'un demi-siècle dans une voie qu'il était destiné à approfondir.

Eclairé comme d'une lumière inattendue à l'aspect de leurs ouvrages, Raphaël étudia avec ardeur, ainsi qu'on en a la preuve matérielle dans les études qu'on en conserve encore. Il s'établit dès ce moment en lui une sorte de lutte entre l'art tel qu'il l'avait connu jusqu'alors et l'art plus savant dont il ne pouvait se rendre maître qu'au prix des plus sérieux efforts. Sans

Francesco Granacci et l'Albertinelli plutôt compagnons qu'élèves de ce dernier et *du Frate ;* enfin Lorenzo Sciarpelloni dit le Credi qui s'attacha surtout à Léonard. — Cette note est tirée de M. Rosini, qui place à la fin d'octobre 1506 le premier voyage de Raphaël à Florence (t. IV, p. 24). Cette assertion, dit-il, peut paraître étrange, mais elle n'en est pas moins vraie. Son argument repose sur ce que ce n'est qu'à cette époque que Michel-Ange termina son carton de la guerre de Pise.

[1] On dit souvent que Raphaël avait imité du Masaccio les figures de l'Adam et de l'Eve chassés du paradis ; cela est indubitable, mais en les comparant on peut apprécier le talent différent de ces deux grands artistes. Le mouvement est le même ; dans tous les deux, Adam se cache le visage avec les mains, et on n'en peut saisir l'expression ; quant à Eve, elle montre une douleur bien plus profonde dans la fresque de Masaccio, tandis que Raphaël aimait peu à rendre des passions qui défigurassent le sentiment de beauté auquel il semble s'attacher toujours de préférence. Quant aux formes des deux figures, à leur choix, il n'y a aucune comparaison à faire ; la nature représentée par Masaccio est pauvre ; celle qu'a reproduite Raphaël est belle et choisie.

essayer de réunir d'abord ces tendances diverses, il les laisse tour à tour dominer, et on remarque dans ses productions une sorte d'alternance entre les libres essais de sa force personnelle et les acquisitions récentes qu'il devait à son application. Ainsi, chacun des rapides développements d'un talent aussi fertile se montre dans le caractère tout différent qu'il leur imprime; tantôt elles sont peintes avec vigueur et profondeur, tantôt avec esprit et légèreté.

Raphaël fut particulièrement accueilli à Florence par Taddeo Taddi, qui voulut l'avoir dans sa maison et à sa table. Vasari dit que pour lui témoigner sa reconnaissance, il fit pour lui deux tableaux, l'un dans une manière qui touchait à celle du Pérugin, l'autre dans celle qu'il dut plus tard à ses études progressives, c'est-à-dire dans le style florentin[1]. Vasari n'ajoute rien sur leur sujet. On peut supposer que ce sont des madones, genre de composition le plus approprié aux dévotions particulières des Florentins. M. de Rumohr pense les retrouver dans les madones du grand-duc de la maison Tempi.

N° 27.

La Madone dite du Grand-Duc (de Toscane) paraît effectivement une des premières productions qu'il exécuta à Florence pendant le séjour assez court qu'il

[1] La traduction de Vasari (t. IV p. 211) donne un autre sens à cette phrase. Il fit (dit-il) deux tableaux qui forment une sorte de transition entre l'ancienne manière qu'il devait à Perugino et la manière bien supérieure qu'il adopta ensuite. Voici le texte : *Che tenevano della maniera di Pietro e dell' altra che poi studiando apprese, molto migliore*. M. Rosini adopte le sens de cette note ; M. Quatremère celui qui est donné dans notre texte.

y fit, avant d'entreprendre la peinture murale de San-Severo. Cette belle Vierge, qui est empreinte d'un charme de chasteté indicible, tout en rappelant les souvenirs de l'école du Pérugin par le sentiment religieux qui y domine, montre par sa pose simple et plus grandiose que, dans l'indépendance de la jeunesse, l'artiste cherchait à s'élever à un type de beauté virginale et morale qu'on ne retrouve dans aucune de ses autres madones d'une manière aussi prononcée et aussi pure. La Vierge, absorbée dans ses pieuses méditations et ses pressentiments intimes, s'abandonne à une douce rêverie sans cesser d'être attentive aux soins que réclame son divin enfant [1].

Il est impossible de rencontrer un pinceau plus spirituel et de modeler avec plus de sentiment, quoiqu'une restauration récente et maladroite lui ait fait perdre une partie de ses qualités.

Cette peinture était restée longtemps inconnue à Florence; elle se trouvait à la fin du siècle dernier chez une pauvre veuve qui la vendit avec deux tableaux de Carlo Dolci pour douze écus à un brocanteur. Elle fut acquise ensuite par le grand-duc de Toscane Ferdinand III qui, ne pouvant s'en séparer, l'emportait avec lui dans tous ses voyages. La duchesse actuelle attribue à son intercession la naissance du prince héréditaire. Cette madone est placée au palais Pitti dans la chambre à coucher du grand-duc.

[1] On a comparé ce tableau pour le style, l'absence de toute espèce de manière et l'étude soignée de la nature, au Portement au Tombeau du palais Borghèse. S'il en était ainsi, cette Vierge serait d'une date postérieure à celle qu'on lui donne ici. Aussi M. de Rumohr croit-il qu'elle n'a pas été peinte avant la fin de l'an 1505.

On rapporte au même temps :

N° 28.

La Madone du duc de Terranuova.

La Vierge ayant son fils sur ses genoux, se tourne vers le petit saint Jean. Un troisième enfant s'appuie sur elle.

On trouve dans cette composition des réminiscences de Léonard de Vinci. La tête de la Vierge a un caractère analogue à celle de la Vierge du grand-duc dont il vient d'être question. Ce tableau, actuellement à Naples, a toujours appartenu à la famille des ducs de Terranuova de Gênes.

N° 29.

Petite Madone[1] *de lord Cowper.*

Cette composition, qui appartient au temps où Raphaël abandonnait la manière du Pérugin pour celle des florentins, peut être rapportée à l'an 1505. Les mains de la Vierge sont particulièrement fort agréables. On dit que ce tableau était à Urbin, où le comte de Cowper, ambassadeur anglais, en fit l'acquisition. Il se trouve au château de Pansanger près Hertford.

M. Waagen (*Kunstwerke und Künstler*, t. II, p. 214) dit que cette peinture, dont il fait l'éloge, forme, quant à la composition, le passage entre la madone du grand-duc et celle de la maison Tempi. Il croit y retrouver l'exemple le plus ancien de la manière de peindre de Fra Bartolomeo.

[1] On l'appelle ainsi par ce qu'il y a à Pansanger une autre madone plus grande que celle-ci qui pourrait bien n'être, suivant M. Passavant (*Kuntreise durch England*, p. 99), que d'un condisciple de Raphaël.

N° 56.

Madone de la maison Tempi.

Celle-ci, malgré la jeunesse de sentiment qui s'y montre, indique les efforts faits par Raphaël pour s'approprier la science florentine et vaincre ses difficultés par de fortes études anatomiques et une observation attentive de la nature.

L'enfant que la Vierge mère presse contre son sein avec une tendresse incomparable, se trouve ici dans une position neuve et peu commode, qui offrait des obstacles d'exécution qui n'ont pu être entièrement surmontés, par exemple dans le raccourci de la main gauche qui porte l'enfant.

Ce tableau, découvert au XVII[e] siècle dans la maison Tempi à Florence, a été acheté 16,000 écus par le roi Louis de Bavière, et se trouve à la Pinacothèque de Munich.

M. Passavant croit de son côté que les Vierges faites par Raphaël pour Taddeo Taddi, sont celles que l'on connaît sous les noms de la Vierge à la prairie et de la Sainte-Famille au palmier.

N° 37.

Vierge à la prairie.

La Vierge se reposant dans une riche prairie, soutient de ses deux mains l'enfant Jésus debout devant elle ; celui-ci se penche avec une grâce inexprimable vers le petit saint Jean, qui lui présente un croix.

Ce tableau est particulièrement remarquable par les progrès qu'on y aperçoit dans l'étude des œuvres de Léonard. Le caractère du dessin, les enfants, la tête de la Vierge, la couleur du paysage, rappellent la

manière particulière à ce maître [1], sans tomber dans l'affectation propre à ses élèves, qui pour la plupart ne furent que des imitateurs inintelligents. Dans cet ouvrage, où il y a comme une vive réverbération de l'esprit qui animait les compositions de Léonard, rien n'égale la profondeur de la pensée et le sentiment pieux qu'on y admire. On suppose que ce tableau commencé en 1505 n'a été terminé qu'en 1506. D'après Baldinucci, ce tableau se trouvait de son temps, vers 1660, chez les héritiers de Taddeo Taddi, qui le vendirent à l'archiduc Ferdinand-Charles de Tyrol; il se trouve à Vienne dans la galerie du Belvedère.

N° 38.

Sainte-Famille au palmier.

Des qualités différentes se reconnaissent dans ce tableau; et, quoiqu'on y aperçoive un souvenir de l'école du Pérugin, il paraît postérieur au précédent, et offre les caractères bien tranchés de l'école florentine de Raphaël. Le devant du paysage est dans la manière de Léonard.

Saint Joseph présente à genoux des fleurs à l'enfant Jésus que sa mère soutient avec l'extrémité de son voile.

Cette Sainte-Famille a passé de l'ancienne galerie d'Orléans dans celle du duc de Bridgewater qui l'acquit en 1792, pour 1,200 livres sterling, lors de la vente qui se fit à Londres de cette belle collection. Pendant un voyage que le roi Louis-Philippe, alors duc d'Orléans, fit à Londres, il raconta au duc de

[1] Les carnations sont peintes dans la manière de l'école de Pérouse.

Sutherland, précédemment marquis de Stafford, que ce tableau avait appartenu à deux vieilles filles qui, ne pouvant s'accorder sur sa possession, le partagèrent en deux pour en avoir chacune une moitié.

N° 30.

Portrait d'un jeune homme de la maison Riccio.

C'est un jeune homme de dix-huit à vingt ans, paraissant appartenir par son costume à une riche famille bourgeoise. Il est traité un peu dans la manière du Pérugin.

C'est sans fondement qu'on a cru y voir le propre portrait de Raphaël.

Le catalogue de la Pinacothèque de Munich, où se trouve ce tableau, jadis conservé dans la maison Léonardo del Riccio de Florence, présume que ce pourrait être le portrait du duc d'Urbin.

Il faudrait rapporter à la même époque, c'est-à-dire au premier séjour que Raphaël fit à Florence, une peinture à fresque représentant la Cène, découverte en octobre 1845[1] dans le réfectoire de l'ancien couvent des religieuses de Saint-Onufre à Florence. C'est un ouvrage considérable, très-important pour l'histoire de l'art, sur lequel les opinions sont encore partagées. Les uns, comme M. Cornelius dans une lettre écrite de Berlin, et la plupart des Italiens qui l'ont vu, l'attribuent positivement à Raphaël. Le caractère du dessin, la beauté de la forme, l'élévation du style, la pureté de l'expression, leur en paraissent une preuve irrécusable, indépendamment des autres motifs

1 On avait commencé à la nettoyer dès 1843, mais ce n'est qu'en 1845 qu'on fut à même d'en apprécier le mérite.

qui doivent entraîner la conviction, comme la signature RAP. VR.... OMMD... V et la circonstance qu'une religieuse de la famille Doni, qui avait particulièrement accueilli Raphaël à Florence, avait succédé, de 1504 à 1505, comme supérieure du couvent de Saint-Onufre, à une religieuse de la famille Soderini.

Cependant on avait pensé d'abord que cette fresque était du Pérugin, et au premier coup d'œil elle pourrait être attribuée plutôt encore au Pinturicchio, et semble une production mixte où les styles des écoles de Florence et de Pérouse se sont réunis. Un visiteur qui n'aurait pas été prévenu, n'y reconnaîtrait pas facilement l'œuvre de Raphaël. Non-seulement les têtes un peu larges diffèrent beaucoup des types du couronnement de la Vierge, du Sposalizio et de la fresque de San-Severo, mais le travail est plus ferme et indique une main plus exercée à la pratique de ce genre de peinture qu'on ne l'observe dans ce que Raphaël a fait à la même époque. Quant à la composition, elle est plutôt de nature à faire croire qu'elle n'émane pas du peintre d'Urbin. Il est moralement invraisemblable que lorsqu'il se trouvait sous la puissante impression des œuvres de Léonard (et peut-être aussi de celles de Michel-Ange), dans un moment où fermentaient en lui tous les éléments artistiques de son âme, il se fût si facilement laissé aller à employer des dispositions empruntées aux compositions du Ghirlandajo, alors qu'il devait connaître la célèbre Cène de Léonard par des esquisses ou au moins par des descriptions.

L'inscription, fort controversée d'ailleurs, lue sur la bordure de la robe de saint Thomas, ne serait pas une preuve en faveur de l'ouvrage entier, mais peut être

seulement relative à la tête de cet apôtre, qui est effectivement d'une beauté extraordinaire.

De plus, en 1505, Florence possédait des artistes du pays d'un talent très-distingué, qui auraient difficilement laissé un étranger, même considéré, s'introduire au milieu d'eux et à plus forte raison un jeune homme qui leur était tout-à-fait inconnu jusque-là. En outre Raphaël dut employer le peu de mois de son séjour à Florence à bien d'autres choses qu'à une entreprise aussi considérable, qui l'aurait occupé exclusivement. Un monde nouveau d'œuvres d'art, depuis les fresques de Masaccio jusqu'aux créations nouvelles et pleines de beauté de ses contemporains, s'offrit tout-à-coup à sa vue, et il n'est sans doute aucune époque de sa vie qui ait été consacrée plus sérieusement et plus fructueusement que celle-là au travail de la pensée.

L'éclaircissement de cette question encore fort douteuse ne peut d'ailleurs être que fort utile à l'histoire de l'art.

M. Jean-Baptiste Rossini ou M. Gargani a trouvé de son côté, dans la bibliothèque Strozzi de Florence, un document manuscrit d'où il résulte que Neri di Bicci, peintre florentin du second ordre, rangé parmi les giottesques, avait été chargé en 1461 de peindre dans un réfectoire du couvent de Saint-Onufre une Cène qui aurait été livrée par lui le 20 mars 1462, et dont il aurait reçu le prix (dernières circonstances qui paraissent moins certaines). Outre qu'il était difficile que Neri di Bicci fût en état d'exécuter au milieu du xve siècle une peinture aussi belle et si différente de ce qu'on connaît de lui, il a été reconnu qu'il y avait eu deux réfectoires au couvent de Saint-Onufre, et

que celui où Bicci a été employé n'était pas le même que le réfectoire où se voit le Cénacle qui nous occupe.

On dit que le gouvernement toscan a acheté cette fresque la somme de 60,000 écus romains (325,000 fr.)[1].

Nos 39 ET 40.

Portraits d'Agnolo Doni et de sa femme.

Rien ne paraît se rapprocher davantage de la Madone de la maison Tempi, que les deux portraits d'Agnolo Doni et de la belle Madeleine Strozzi sa femme, qui ont été reportés en 1825 d'Avignon à Florence par les héritiers de la famille Doni, et acquis en 1826 par la galerie du palais Pitti.

Agnolo Doni était un riche marchand de Florence qui, quoiqu'il ait été taxé d'avarice, ce que semble témoigner encore le regard oblique qu'il jette dans son portrait, possédait des tableaux précieux, tels que la Sainte-Famille de Fra Bartolomeo actuellement au palais Corsini à Rome, et cette autre Sainte-Famille si remarquable, de forme ronde, peinte à la détrempe par Michel-Ange, qui est à la tribune de Florence.

Dans le premier de ces tableaux exécutés avec beaucoup de soin, Raphaël montre qu'il avait peu d'habitude du portrait. L'attitude d'Agnolo a quelque chose de gêné et on y trouve quelque incorrection dans le dessin; mais celui de la femme d'Agnolo, qui rappelle la manière de Léonard, fait apercevoir un artiste

[1] Les journaux quotidiens français ont mentionné à différentes reprises cette découverte. Voyez le journal des *Débats* des 9 novembre 1845, 22 septembre et 20 octobre 1846; le *Constitutionnel* du 24 novembre 1845 et le *Magasin pittoresque* d'avril 1847, où se voit un croquis de la fresque de Saint-Onufre.

presque accompli. Tel est la rapidité du développement du talent de Raphaël et de ses transitions, qu'il est de ses ouvrages où nous le voyons commencer comme un novice et terminer en maître.

N° 41.

La tribune de la galerie des Uffizi à Florence conserve un portrait de jeune femme ayant une expression très-remarquable de douceur et de finesse, et que, jusqu'à la découverte des portraits précédents, on croyait être celui de l'épouse d'Agnolo Doni.

C'est un beau tableau, très-digne de Raphaël en plusieurs de ses parties, particulièrement les mains, qui est resté inconnu à Vasari. Peut-être ce biographe avait-il recueilli des renseignements qui lui ont prouvé qu'il n'était pas de la main de ce maître.

On avait pensé qu'il pouvait représenter une sœur de Raphaël; mais ce qu'on sait maintenant sur sa famille fait rejeter cette supposition.

N° 50.

On voit depuis quelques années au palais Pitti un troisième portrait de jeune femme dans le costume que portaient alors les florentines et d'une exécution excellente. Sans être d'une beauté régulière, cette figure a dans son expression un agrément et un charme qui séduisent et entraînent le spectateur. Ce portrait, très-bien dessiné, paraît traité avec plus de liberté que celui des époux Doni.

N° 31.

Après que Raphaël eut employé à Florence l'hiver de 1504 à 1505 à ses études et à l'exécution de quelques tableaux, divers travaux le rappelèrent à Pérouse. Il

y avait, à ce qu'il paraît, entrepris précédemment pour les religieuses de Saint-Antoine de Padoue un grand tableau d'autel dont quelques parties avaient été commencées depuis un certain temps, et dont d'autres, telles que les figures des deux saintes, n'ont dû être faites qu'après qu'il eût adopté une nouvelle manière pendant son séjour à Florence.

La Vierge placée sur un trône tient de la droite l'enfant Jésus assis sur ses genoux, vêtu, suivant le désir des religieuses, d'une chemise blanche brodée sur les manches et d'un manteau violet. Elle soutient le petit saint Jean de la main gauche.

Aux côtés du trône se tiennent les saintes Catherine [1] et Rosalie, puis saint Pierre et saint Paul. Au haut, dans un demi-cercle ou lunette, apparaît le Père Eternel à mi-corps, accompagné d'anges en prière [2].

Ce tableau se trouve avec sa lunette au palais royal de Naples. Le ton est vigoureux, souvent brunâtre dans les ombres, quoique la carnation des femmes et des enfants soit fort claire. La figure de la Vierge et celle de l'enfant Jésus rappellent par leur charme la première manière de Raphaël. La forme de la tête et le mouvement des mains des deux saintes sont le résultat des études faites à Florence.

Cinq petites compositions ornaient la predella de ce tableau ; elles en ont été depuis longtemps détachées.

[1] Vasari y a vu une sainte Cécile, M. Rosini une sainte Marguerite, M. Kugler sainte Dorothée.

[2] On ne trouve le trait de cette composition que dans l'ouvrage de Seroux d'Agincourt.

Trois sujets vendus à la reine Christine de Suède passèrent dans la galerie d'Orléans à Paris. Vendus à Londres en 1798, ils prirent place dans divers cabinets.

Le Christ au Jardin des Oliviers, que l'on croit exécuté sur le dessin de Raphaël par un de ses condisciples, est chez M. Samuel Rogers à Londres.

Le Portement de croix, le meilleur des trois, se trouve à Leigh-Court, près de Bristol.

La Descente de croix, qui est dans le style du Pérugin, est à Barrow-Hill, dans le comté de Derby.

Le saint François et le saint Antoine de Padoue qui proviennent du même autel, et se trouvent à Dulwich-Collége, près de Londres, ne paraissent pas être de Raphaël.

N° 32.

Une autre composition qui, au milieu de motifs péruginesques, montre aussi les résultats de l'influence florentine, mais qui a été exécutée tout d'un jet, est le tableau d'autel peint en 1505 pour la chapelle de Saint-Nicolas fondée en 1490 par Philippo di Simone Ansidei dans l'église des Servites de San-Fiorenzo à Pérouse.

La Vierge et l'enfant Jésus placés sur un trône élevé s'occupent à lire ; saint Jean-Baptiste et saint Nicolas de Bari se tiennent debout aux deux côtés. On y trouve réunis l'enthousiasme mystique et parfois le caractère de dessin de l'école de l'Ombrie avec l'observation d'une nature plus grande et plus vraie et une liberté d'exécution que Raphaël n'apprit à connaître qu'à Florence [1].

[1] Voyez la description qu'en donne le docteur Waagen (*Kunstwerke, etc.*, t. II, p. 43).

Ce tableau, qui est resté à Pérouse jusqu'en 1764, se voit dans la galerie de Blenheim qui appartenait au duc de Marlborough; il est gravé pour la première fois dans l'Atlas de M. Passavant.

La predella renfermait trois petits sujets. Celui du milieu, le seul que l'on connaisse, est une prédication de saint Jean qui rappelle dans plusieurs figures et dans les draperies l'étude du Masaccio. Il appartient au marquis de Lansdowne et se trouve à Bowood.

Raphaël fut encore chargé dans cette même année 1505 d'un ouvrage important, de l'exécution d'une fresque dans l'église des Camaldules de San-Severo de Pérouse. C'est la première fois qu'il se livrait à ce genre de peinture à laquelle il paraît s'être essayé d'abord sur une toile où il représenta une tête de jeune homme.

N° 34.

Cette toile, conservée longtemps à Pérouse, est à la galerie de Munich sous le n° 538. On dit que c'est le buste de saint Jean.

N° 35.

La fresque de San-Severo a pour sujet la Sainte-Trinité ; elle est entourée de six saints de l'ordre des Camaldules, assis à ses côtés. Leur disposition paraît empruntée à la partie supérieure des jugements derniers de Fra Angelico et de Fra Bartolomeo, et se retrouve dans la fresque de la Dispute du Saint-Sacrement qu'il exécuta plus tard au Vatican.

Dans la composition comme dans le dessin, quoique les figures aient des proportions très-allongées, l'artiste se montre dégagé de toute affectation, de toute recherche maniérée; les poses ont plus

de grandiose ; les draperies sont plus largement traitées que dans tout ce qu'il avait fait jusque-là. Il semble y avoir oublié les souvenirs de l'école ombrienne pour adopter d'autres modèles. Ce progrès bien marqué peut tenir et à l'étude du Masaccio et au besoin d'une exécution plus rapide exigée pour la peinture à fresque [1].

Le caractère des personnages a beaucoup d'élévation et de noblesse. Cet ouvrage très-remarquable renferme en germe tout ce que Raphaël a exécuté à Rome quelques années après. Il montre que son âme renfermait déjà les hautes pensées qu'il eut occasion de développer alors avec tant d'éclat et qui ne doivent pas être seulement attribuées aux circonstances favorables dans lesquelles il se trouva.

Raphaël ne fit qu'une partie de cette fresque, il se

1 L'auteur d'un article intitulé *Voyage à Pérouse*, inséré dans le *Magasin pittoresque* du mois de septembre 1845, adopte l'opinion de M. Rosini, qui prétend que cette fresque fut exécutée par Raphaël avant qu'il eût quitté Pérouse pour aller à Sienne et à Florence, et dit que, quand on a pu étudier les figures de San-Severo, on ne saurait être d'un autre avis. Voici ce qu'il ajoute : « La naïveté de la jeunesse et de l'inexpérience y va en effet même au-dessous du niveau ordinaire de l'innocence. Rien peut-être dans toute l'histoire de l'art n'est plus curieux que de voir ce génie sublime de Raphaël, dans une époque et dans une œuvre où le sentiment et la pensée à peine éveillés n'animent que d'un reflet incertain des traits qui révèlent déjà cependant toute la grâce, toute la délicatesse d'une main divine. Toutes les têtes sont vides, mais tous les contours sont beaux. Il y a là je ne sais quelle virginité qui, même en rappelant inévitablement le sourire, force déjà l'admiration. Ce qui se rapproche le plus de la simplicité de l'enfance est ce qui touche le plus. Les anges, surtout les deux diacres, annoncent Raphaël tout entier. Mais le Christ assis au milieu de ses saints n'a rien que ce que peut rêver un enfant doux et timide. A peine semble-t-il avoir atteint lui-même l'adolescence de la vie dont la grande image de Léonard offre la virilité majestueuse. Le ton de cette fresque dégradée est d'un bleu pâle et tendre. C'est le plus bas degré de la gamme dont le peintre connut aussi les tons les plus élevés. C'est une œuvre unique du génie au début.

réservait de terminer plus tard la partie supérieure. Ce ne fut qu'après sa mort, en 1521, que le Pérugin l'acheva sans être dirigé par les dessins ou les cartons de son ancien élève, et on peut apprécier dans les six saints debout qu'il y ajouta, combien l'âge avait affaibli son talent.

En septembre 1505, Raphaël se chargea encore de peindre une Assomption de la Vierge pour l'église d'un couvent de femmes de Monte-Luce près Pérouse. Il reçut même un paiement par avance, mais il se borna à faire un très-beau dessin qui a passé du palais Borghèse dans la collection laissée par feu Thomas Lawrence.

Raphaël ne revint plus à Pérouse. Le désir de se perfectionner le poussait avec une force irrésistible vers Florence, seule ville d'Italie où il pouvait continuer ses sérieuses études et trouver non pas seulement des aides comme à Pérouse, mais de hauts enseignements qui eurent sur le développement de ses facultés extraordinaires une influence décisive. En pénétrant plus avant dans les secrets de l'art, il le rendit plus capable d'exprimer d'une manière plus claire ce qu'il y avait d'élevé et de vivant dans ses pensées.

Pendant les longues soirées d'hiver, il allait dans l'atelier de Baccio d'Agnolo, sculpteur et architecte, où les principaux artistes de Florence se donnaient rendez-vous. Il y rencontrait André Sansovino, Philippino Lippi, Benedetto da Masano, le Cronaca, Antoine et Jules de San Gallo, François Granacci et quelquefois, mais rarement, Michel-Ange Buonarotti. Des amis des arts prenaient part à ces conversations instructives, tels que Lorenzo Nasi qui sur le point de

se marier chargea Raphaël de lui faire un tableau, la Madone *del Cardellino*.

N° 36.

La Madone del *Cardellino* ou au chardonneret est actuellement placée à la tribune de Florence.

Cette composition pleine de charme et de la plus aimable simplicité est exécutée avec une grande douceur de pinceau. On a remarqué que la tête de la Vierge, qui est du caractère le plus suave, paraît imitée de celle de Madeleine Strozzi [1] dont nous avons mentionné plus haut le portrait. Nonobstant cette ressemblance, M. Rio regarde cette image comme un écho de poésie céleste, et dit qu'on peut affirmer hardiment que l'art chrétien proprement dit ne s'est jamais élevé plus haut.

Attiré par la réputation de Francesco Francia dont son compatriote Timoteo Viti ou della Vite avait dû souvent l'entretenir et peut-être aussi sur l'invitation de Jean Bentivoglio, Raphaël fit un voyage à Bologne [2] à une époque nécessairement antérieure à l'automne de 1506, où Bentivoglio fut expulsé par le pape Jules II qui s'empara de cette ville. On sait par une lettre de Raphaël au Francia, datée du 15 septembre 1508,

[1] On a aussi observé que les têtes des deux enfants paraissent trop servilement copiées d'après nature.

[2] Vasari ne parle ni de ce voyage à Bologne, ni des deux tableaux de Raphaël qui s'y trouvaient : une Annonciation et une Adoration des bergers. L'Annonciation qui, suivant Malvasia, a été copiée par le Francia, aurait été peinte par Raphaël au plus tard en 1511. Ce sujet a été gravé d'après une esquisse par Marc de Ravenne (Landon 151). On ne sait ce qu'est devenu ce tableau dont le dernier possesseur connu était Baldassare Mazzanti.

qu'il avait fait pour ce seigneur une *presepe*, Nativité ou Adoration des bergers [1].

On peut attribuer à l'amitié qui lia Raphaël et le Francia un tableau désigné sous le nom du premier, et qui représente le Mariage mystique de sainte Catherine. Le caractère des têtes, particulièrement de celle de la sainte, rappelle d'une manière surprenante le style de Raphaël, tandis que l'exécution entièrement différente est tout-à-fait celle du Francia. On peut croire que celui-ci l'a peint ou fait peindre par un de ses élèves sur un dessin de Raphaël [2].

On peut supposer qu'après avoir séjourné quelque temps à Bologne, et après la peste qui avait sévi dans le printemps de 1506, Raphaël éprouva le désir de visiter de nouveau sa famille à Urbin. Il y retrouva en meilleure santé le duc Guidubaldo, à la fois héritier de

[1] Il est assez probable que c'est celle qui se trouvait en 1809 dans la chambre de l'infante Marie à Saint-Idelfonse en Espagne. La Vierge assise dans une étable tient son enfant que le petit saint Jean embrasse tendrement. Sainte Elisabeth et saint Joseph sont présents. Deux bergers viennent adorer le nouveau-né. M. de Rumohr croit de son côté qu'une belle Adoration des rois de Francia, qui est à la galerie de Dresde, est une libre imitation faite par ce dernier du *presepe* de Raphaël. Malvasia (Felsina pittrice 1678) avait déjà pensé que cette crèche avait été copiée par le Francia.

[2] Ce tableau se trouve à Londres chez M. Allen Gilmore. Raphaël paraît avoir eu aussi des rapports amicaux avec Lorenzo Costa le jeune, l'élève le plus distingué de Francesco Francia. Une ancienne chronique manuscrite fait mention d'un tableau qui se trouvait en 1580 à San-Nicolo de Carpi représentant sainte Catherine, sainte Ursule et au milieu saint Antoine de Padoue, dont la tête était de la main de Raphaël et le reste de Lorenzo Costa. Ce tableau remarquable peint dans la manière du Francia se voit à Brescia, chez le comte Théodore Lechi. Il faut se souvenir qu'il y a deux peintres du nom de Lorenzo Costa, l'aîné qui travailla à Ferrare avec Francesco Francia, et le jeune qui a été l'élève de ce dernier.

la gloire militaire de son père et de son amour pour les lettres grecques et latines. Ce prince tenait une cour brillante dont son aimable et spirituelle épouse faisait le charme, et où se rassemblait l'élite des hommes de lettres et les plus illustres seigneurs de l'Italie. Il suffira de nommer Julien de Médicis, frère de Léon X, le célèbre Gênois André Doria, Ottavien Fregose et son frère Frédéric Fregose, le comte Louis de Canossa, mais surtout le comte Balthasar Castiglione et Pierre Bembo, l'un et l'autre amis particuliers de Raphaël, ainsi que Bernardo Divizio de Bibiena, depuis cardinal, dont il devait épouser la nièce. Il n'est pas douteux que notre artiste ne fût bien accueilli par ces grands personnages ; cependant le duc ne l'employa qu'à des ouvrages de peu d'importance, tel est le saint Georges à la lance.

N° 43.

Le saint Georges à la lance.

Ce petit tableau représente saint Georges monté sur un cheval blanc, perçant le dragon de sa lance, et portant le cordon de la jarretière.

On sait que le duc d'Urbin l'envoya en présent au roi d'Angleterre Henri VIII qui lui avait conféré cet ordre. Le comte de Castiglione chargé de le lui porter avec d'autres objets de luxe, des chevaux, des faucons, partit d'Urbin le 10 juillet 1506. Ce petit tableau, après avoir appartenu au comte de Pembroke en 1627, au roi Charles I[er] d'Angleterre, à M. De la Nouë, au cabinet Crozat, fut acquis en dernier lieu par l'impératrice de Russie Catherine II, et se trouve au palais d'hiver de Saint-Pétersbourg. Il est placé comme un tableau

votif, auprès d'une lampe toujours allumée, sous le portrait de l'empereur Alexandre, dans la salle qui porte le nom de ce prince, et où se trouvent les portraits peints par l'anglais Georges Dawe de tous les généraux russes qui ont pris part aux guerres contre la France.

Vasari fait mention de deux petites madones faites aussi pour le duc d'Urbin, qui étaient peintes dans sa seconde manière ou la florentine, et qui doivent aussi être de l'année 1506 ; mais, comme cet historien ne nous apprend rien de leur composition, on en est réduit à des conjectures.

On croit les retrouver dans les suivants.

N° 44.

Une Sainte-Famille, qui de la maison d'Angoulême a passé dans la collection de Crozat, et se trouve actuellement dans la galerie de l'Ermitage en Russie. Elle a cela de particulier que le saint Joseph est représenté sans barbe, et paraît un portrait. On croit que cette tête a été inspirée par les ouvrages de Fra Bartolomeo. Il nous semble que les dimensions de ce tableau dont nous avons vu des copies, sont supérieures à ce qu'on doit entendre par une petite madone.

Dans le volume intitulé *les Musées d'Allemagne et de Russie*, 1844, M. Viardot indique trop vaguement les tableaux qu'il mentionne, pour que ses remarques soient bien instructives. Il nous semble cependant qu'il s'agit de cette Sainte-Famille dans ce qu'il dit de la Sainte-Famille sans nom (n° 28, salle V) : *J'éprouve un étonnement extrême à la voir sous l'invocation du*

grand apôtre de la peinture. Marie sans doute est peinte comme un pastiche de Raphaël, dans son style et ses formes, mais Joseph et l'enfant Dieu ne le rappellent même point par ce côté si facile de l'imitation. Je crois donc que ce tableau n'est pas, ne peut être de Raphaël.

No 45.

Madone de la galerie d'Orléans.

La Vierge assise et presque en pied soutient sur ses genoux l'enfant Jésus qui cherche à écarter le corsage de sa robe et regarde le spectateur [1].

Ce charmant petit tableau, traité avec une finesse et un goût admirables, a fait partie de l'ancienne galerie d'Orleans. Après avoir été en Angleterre, il a appartenu à M. Aguado et a été vendu 27,250 francs en mars 1843 [2].

C'est pendant ce voyage à Urbin qu'à dû être peint le portrait du duc Guidubaldo indiqué dans une lettre de Bembo du 19 avril 1516, mais qui paraît perdu. Raphaël ne revint plus à Urbin, et depuis il eût eu difficilement occasion de revoir ce prince qui mourut le 11 avril 1508.

On a des indications moins précises encore sur les portraits de la duchesse Elisabeth et de Pierre Bembo qu'il fit alors. Ce dernier était un dessin qui a été vu par l'anonyme de Morelli.

[1] M. Viardot l'appelle la *Madone à l'enfant mutin.*

[2] Il est curieux de lire dans le catalogue de la vente Aguado que la Fornarina a posé pour la belle tête de cette Vierge. Les bocaux renfermant des fruits à l'eau-de-vie qui se trouvent dans le fond, paraissent avoir été ajoutés par Teniers. Elle appartient à MM. Delessert, à Paris.

N° 47.

C'est dans ce temps qu'il faut placer l'admirable portrait de Raphaël peint par lui-même à l'âge d'environ 23 ans, en 1506.

Les yeux et les cheveux sont bruns, le visage est pâle et a quelque chose de languissant; il a une grâce naturelle, un charme indicible qui rend merveilleusement ce qu'il y avait d'aimable, d'élevé et de mélancolique à la fois dans le peintre d'Urbin.

Après avoir été longtemps conservé dans la ville natale de Raphaël, ce tableau qu'il avait laissé à sa famille comme un souvenir, passa à l'académie de Saint-Luc à Rome, puis à la galerie de Florence où il se trouve maintenant.

M. de Rumohr croit sans fondement que ce portrait, resté inachevé à Florence lorsque Raphaël partit pour Rome, y aura été retouché par un autre peintre qui a changé la couleur des cheveux et des yeux, lesquels, dit-il, sont sans transparence et en désaccord avec le travail si agréable, la pureté des formes et le jeu de lumière si bien entendu du reste de la figure.

N° 48.

On rapporte à cette époque un petit tableau représentant les trois grâces nues, qui a pu être inspiré par le groupe antique de marbre de la librairie du dôme de Sienne [1]. C'est le premier sujet mythologique que Raphaël paraît avoir traité; il se trouvait autrefois dans

[1] Dans la collection de l'Académie de Venise, on conserve un dessin exécuté par Raphaël d'après le groupe du dôme de Sienne.

le palais Borghèse et était dernièrement à Londres dans l'hôtel du feu duc Dudley. On en a une belle gravure par Forster.

N° 49.

En traversant les montagnes pour se rendre d'Urbin à Florence, il est à croire que notre artiste s'arrêta assez longtemps au couvent de Vallombreuse pour y peindre à la détrempe les portraits de deux moines vus de profil qu'une inscription fait connaître pour Blasio, général de l'ordre et le spirituel Dom Baldassar. Celui-ci est maigre, la charpente osseuse et ses saillies sont vigoureusement prononcées; l'autre est charnu, coloré, sa rare chevelure commence à blanchir. Raphaël s'est évidemment complu à mettre en opposition ces individualités si fortement caractérisées. Le modelé infiniment spirituel est relevé dans les ombres par des hachures qui ne nuisent ni à l'aspect général ni au fini du travail. Dans ses tableaux à l'huile, Raphaël a souvent employé de pareilles hachures pour les parties secondaires.

On croit retrouver dans la Dispute du Saint-Sacrement des têtes ayant le caractère de ces portraits ou au moins très-peu modifiées.

Ces tableaux très-remarquables sur lesquels on ne possède aucun document sont à l'Académie des beaux-arts de Florence depuis 1813 [1].

Raphaël revint donc à Florence pour y poursuivre

[1] M. Viardot les indique d'une manière assez plaisante dans une phrase où il a, du reste, cherché la concision plus que l'exactitude grammaticale. Il semblerait qu'il attribue au Pérugin *deux portraits d'un abbé et d'un général que plusieurs croient être de Raphaël.*

ses études, et poussé peut-être par le désir de voir le carton de Michel-Ange représentant un épisode de la guerre de Pise, qui faisait alors un grand bruit dans le monde artistique [1].

N° 52.

C'est probablement peu après son arrivée qu'il exécuta pour Domenico Canigiani une Sainte-Famille dont les personnages sont de grandeur naturelle [2]. Vasari en décrit la composition : on voit au milieu d'un paysage la Vierge et l'enfant Jésus, sainte Elisabeth, le petit saint Jean, ainsi que saint Joseph placé debout derrière, ce qui donne au groupe une disposition pyramidale.

Ce tableau précieux où brille entièrement la grâce et la beauté raphaëlesque, a passé des héritiers de Canigiani aux princes de la famille de Médicis. Cosme III le donna à sa fille Anne-Marie lorsqu'elle épousa Jean Guillaume : après avoir fait partie de la galerie de Dusseldorf, propriété des Electeurs palatins, il se trouve actuellement à Munich, au n° 538 de la Pinacothèque.

On a cherché à contester en Italie l'originalité de cette peinture qui a d'ailleurs beaucoup souffert, et sur laquelle, par un caprice déplorable, on a fait disparaître une gloire de têtes de chérubins régulièrement

[1] On sait positivement que ce célèbre carton n'a été terminé qu'en 1506, et que Michel-Ange ne l'avait fait voir à personne avant de l'exposer. M. Thoré affirmait cependant encore dans le *Constitutionnel* du 26 octobre 1847 que ce carton avait été exposé en 1503.

[2] M. de Rumohr dit que cette Sainte-Famille a précédé la Madone del Cardellino, à laquelle il trouve plus de douceur dans le maniement du pinceau, quoique Vasari indique celle-ci la première.

placées au-dessus de saint-Joseph [1]. On a prétendu, dès 1766, que l'original se trouvait à Florence chez le marquis Rinuccini. Lanzi, sans décider la question, dit seulement que la date 1516 [2], que porte le tableau du marquis, ne peut le placer parmi les productions de l'époque florentine de Raphaël. M. Rosini se contente de dire que la galerie de Munich et celle des Rinuccini se disputent la possession de l'original. Mais M. de Rumohr, qui a vu en 1818 celui de Florence, assure que c'est une copie ancienne, non contemporaine toutefois, exécutée par un artiste flamand. Les anges et la gloire paraissent imités des génies de la Galathée.

N° 54.

Un sujet où Raphaël put déployer toute la sublimité d'un talent alors mûri par des travaux assidus, est le Portement au tombeau qui lui fut demandé par madame Atalante Baglioni pour l'église des Franciscains de Pérouse, après qu'il eut fait la fresque de San-Severo, conséquemment vers l'an 1506.

Pour arriver à toute la perfection dont il avait la conscience et répondre à l'attente que ses précédents ouvrages avaient fait concevoir, il voulut en préparer l'exécution à Florence. Les études nombreuses et diverses [3] qu'il fit pour cette composition et que l'on

[1] On dit que cette gloire était si effacée par les restaurations que ce tableau avait subies, qu'on crut nécessaire de la supprimer.

[2] M. Quatremère de Quincy (3e édition, p. 42) admet cette date et le croit original. Le tableau de Munich portait jadis, dit-on, la date de 1056, et le dessin, le style des draperies, la forme de la tête de la Vierge sont entièrement analogues à ce qu'on observe dans les ouvrages composés pendant cette même année.

[3] Sur l'une d'elles, où les personnages sont nus, on a cru voir la mort d'Adonis.

conserve précieusement, prouvent l'importance qu'il y attachait et l'espoir fondé qu'il avait qu'elle le ferait marcher de pair avec Léonard et Michel-Ange, alors les coryphées de l'art. Loin de repousser les anciennes traditions dont il appréciait la haute valeur, il sut, en les conservant, leur donner tout le perfectionnement dont elles étaient susceptibles, et qu'avant lui elles n'avaient jamais pu atteindre.

Après avoir terminé ce carton, il se rendit à Pérouse pour l'exécuter; il y écrivit son nom et la date de 1507. Vasari fait un éloge complet de cette œuvre qu'il appelle divine. Jusqu'à nos jours, tous les écrivains n'en parlent qu'avec admiration; ils y remarquent surtout la science anatomique, la force de l'expression et la beauté des formes; qualités par lesquelles l'artiste l'emporta pour la première fois sur tous ses contemporains.

M. de Rumohr a émis sur ce tableau une opinion particulière que M. Passavant regarde comme très-surprenante et qu'il affirme être entièrement dénuée de fondement. Quoi qu'il en soit, M. de Rumohr, comparant le tableau avec un admirable dessin à la plume de la galerie des Uffizi de Florence [1], trouve dans celui-ci beaucoup plus de beauté et de sentiment que dans la peinture dont l'exécution ne lui paraît pas généralement aussi parfaite qu'elle aurait pu l'être, et où se remarque une sorte de respect timide et de servilité à suivre des contours donnés à l'avance, ce qui n'était pas ordinaire à Raphaël. Il en conclut qu'il se fit aider

[1] Dans le dessin qui a pu servir pour le carton, Raphaël paraît avoir surtout songé au mouvement et à la convenable disposition des figures entre elles; les draperies et les caractères sont négligés.

par ses condisciples et particulièrement par Ridolfo Ghirlandajo, dont il croit reconnaître la touche. Cela explique, ajoute-t-il, comment une scène aussi pathétique laisse ordinairement le spectateur froid, malgré le mérite incomparable de la composition [1].

Les Franciscains de Pérouse vendirent ce tableau en 1607 au pape Paul V; et, depuis cette époque, il se trouve dans la galerie Borghèse à Rome [2].

Il avait comme accessoire une demi-figure de Dieu le père avec des anges peints dans un espace carré qui est resté à San-Francisco de Pérouse, et pour predella les Vertus théologales exécutées en grisaille, qui se trouvent dans la galerie du Vatican après avoir fait partie de celle du Louvre.

M. Rio ne croit pas qu'il soit jamais sorti de la main de Raphaël rien de plus parfait que ces grisailles.

Dès que le Portement au tombeau fut achevé, Raphaël retourna à Florence et y exécuta plusieurs ouvrages que l'on pense retrouver dans les suivants :

[1] On a dit en outre que ce tableau, le premier dans lequel Raphaël ait entrepris de donner à la représentation d'une action historique son développement complet, surpassait sous ce point de vue les forces d'un artiste aussi jeune. La composition est agitée sans que son effet général ait de la grandeur, et certains mouvements paraissent exagérés. Le sentiment qui est prononcé individuellement dans les têtes, manque à l'ensemble que n'anime pas une soudaine inspiration. Du reste, le corps du Christ est d'une beauté admirable; la noblesse et la juste proportion des formes, la sublime douleur exprimée sur la tête renversée, en font un chef-d'œuvre.

[2] Dans le premier catalogue des tableaux du Louvre publié en 1793, on donne comme un original de Raphaël un Christ porté au tombeau qui n'était qu'une copie assez ordinaire. Ce tableau, découvert dans les greniers de Saint-Lazare, valait, disait-on, plus de 300,000 francs. La Transfiguration n'a été payée par le cardinal Jules de Médicis que 625 ducats (3,500 francs).

N° 53.

Une sainte Catherine d'Alexandrie, demi-figure de grandeur naturelle, qui a le même caractère de dessin que le tableau précédent. L'inspiration divine y brille sur un visage d'une beauté céleste. Ce tableau est peint avec une facilité surprenante et comme de premier jet, quoiqu'on en possède plusieurs études préparatoires. Il provient de la galerie Aldobrandini et se trouve à Bath chez M. W. Beckford.

N° 51.

Portrait d'un jeune homme placé sous le n° 1197 *de la galerie du Louvre.*

Il a à peu près vingt ans; il est appuyé sur une table et jette un regard triste et pensif, disposition qui semble s'accorder avec son vêtement entièrement noir. M. Passavant dit que ce tableau, d'une belle exécution, mais un peu retouché, rappelle la manière de Léonard de Vinci.

M. Waagen n'attribue pas cet excellent portrait à Raphaël, mais il croit qu'il est des derniers temps de Francisco Francia dont il est à regretter que le Louvre ne possède pas d'autre ouvrage. Il y trouve le sentiment propre à cet artiste distingué, sa manière de modeler et de fondre ses couleurs, ses tons chauds et clairs dans les lumières, et jusqu'au genre de ses paysages dans celui qui occupe le fond.

Francisco Raibolini, appelé le Francia du nom de l'orfèvre qui fut son maître, né vers 1450, florissait en 1490, et mourut, suivant M. Rosini, le 6 janvier 1517; ainsi ni en 1522, comme le dit M. le comte de Monta-

lembert, ni en 1535, comme Malvasia et Lanzi l'ont écrit [1].

Il s'occupa longtemps des travaux de l'orfévrerie et ne commença à peindre que tard, vers l'âge de quarante ans, à l'époque, remarque M. Rio, où les tableaux de Pérugin arrivèrent à Bologne.

Ses madones, fort admirées pour l'air tout céleste de leurs figures, participent effectivement du style de Pérugin et de celui de Jean Bellini, réunissant ainsi le caractère des écoles de l'Ombrie et de Venise à celui des vieux maîtres de sa patrie, qui étaient éminemment religieux [2].

N° 61.

Portrait d'un jeune homme, n° 1196, de la galerie du Louvre.

Une expression douce et sereine se montre au contraire sur la figure de cet adolescent à la blonde che-

[1] Voyez *Gio. Aless.* CALVI. *Memorie della vita e delle opere di Franc. Raibolini, detto il Francia.* Bologne, 1812.

[2] Francesco Francia, qne M. de Montalembert appelle l'astre rayonnant de l'école de Bologne, a atteint, dit-il, pour le type de la madone, une perfection sans rivale.

On voit à la p. 125 du t. IV de l'ouvrage de M. Rosini le dessin de la Vierge du premier tableau qu'il exécuta et qu'il fit en 1490 ou peut-être en 1494 pour Bartolomeo Felicini ; et à la p. 126, le trait du mariage de Valerien avec sainte Cécile. Ce sujet, qui se trouve dans la chapelle de Sainte-Cécile de l'église de Saint-Jacques de Bologne, appelée église paroissiale de Sainte-Cécile par M. Rosini, est peint en concurrence avec Lorenzo Costa ; il est remarquable par la simplicité et le bon goût de la composition.

A la page 131, se trouve l'esquisse de l'Annonciation de la Vierge placée entre saint Jérôme et saint Jean-Baptiste. La pensée peu heureuse de cette composition a été imitée par Timoteo della Vite, élève de Francia; enfin on trouve sur la planche LXXIX de l'Atlas de Rosini, la gravure de la Purification de Cezène (nommée Circoncision par Vasari) où se remarquent de grandes beautés en tout genre.

velure, aux yeux bleus, qui, la tête appuyée sur sa main, regarde le spectateur avec l'agréable insouciance de son âge.

Traité avec autant de légèreté que de largeur, ce tableau est, suivant M. Passavant, tout-à-fait dans le style de la fin de l'époque florentine de Raphaël.

M. Waagen, qui fait remarquer la grande manière, l'admirable vigueur, l'harmonie, la facilité et la délicatesse du travail de ce portrait qu'il compare au célèbre joueur de viole du palais Sciarra à Rome, lui donne une date rapprochée de celle de cette dernière production qui est de 1518, et ainsi le place bien loin de l'époque que lui assigne M. Passavant.

M. Passavant range ici plusieurs madones, entr'autres celle de la maison Tempi, que nous avons indiquée et que M. de Rumohr regarde comme une des premières que Raphaël ait faites à Florence.

N° 58.

Madone de lord Cowper [1].

Elle porte la date de 1508 et provient de la maison Nicolini de Florence.

La Vierge, dont les yeux sont surtout remarquables par cette douceur voluptueuse et cet éclat humide que les anciens désignaient par le Τουγρον, est fort belle et ressemble aux Vierges de la maison Canigiani et de la Sainte-famille au palmier. Mais l'enfant Jésus a une expression un peu maniérée que l'on compare à celle des anges de la fresque de San-Severo, expression qui se retrouve particulièrement sur la tête de la Vierge du

[1] A Pansanger près Hertford.

tableau suivant, qui a avec celui-ci une grande ressemblance et doit être du même temps [1].

No 59.

Madone de la maison Colonna.

La Vierge, dont la position est très-gracieuse, mais un peu maniérée, soutient l'enfant Jésus qui, s'appuyant à son corsage, cherche à se redresser.

On trouve dans cette Vierge, dont les formes sont très-déliées, plus de cette grâce recherchée et un peu affectée que dans aucune autre production de Raphaël, qui s'est d'ailleurs beaucoup rapproché dans celle-ci du goût de l'école de Sienne.

Cette peinture, traitée avec beaucoup d'esprit et de facilité, et qui est comme le premier jet d'une soudaine inspiration, a peut-être été laissée à Florence avant d'avoir été terminée. Il est certain que Raphaël n'y a pas mis la dernière main et qu'elle a été retouchée plus tard, quoiqu'en beaucoup d'endroits elle reste encore à l'état d'ébauche. C'est ce qui a fait présumer à MM. de Rumohr et Waagen que ce pouvait être le tableau destiné à un gentilhomme de Sienne et dont Ridolfo Ghirlandajo aurait achevé une draperie; mais M. Passavant repousse cette supposition.

Ce tableau a passé de la maison Salviati de Florence par héritage à la famille Colonna de Rome. En dernier lieu il appartenait à Marie Colonna, épouse du duc Jules Lante della Rovere, qui le vendit au Musée de Berlin où il est placé sous le n° 256.

[1] On en trouve une esquisse dans le *Kunstreise durch England*, de M. Passavant.

N° 60.

La belle Jardinière, Musée du Louvre, n° 1185.

La Vierge, assise au milieu d'un beau paysage, regarde l'enfant Jésus qui se tient debout devant elle et que le petit saint Jean adore. L'année est indiquée par le chiffre MDVII. Cette date [1] place l'exécution de ce tableau vers la fin de l'époque florentine de Raphaël, et elle s'accorde bien avec le degré de perfection que cette peinture offre dans son ensemble. La tête de la Vierge est évidemment faite d'après le même modèle que celle de la maison Colonna. Cette peinture est de celles que Raphaël a le plus soignées à cette époque; elle est empâtée très-solidement, et toutes les parties en sont plus arrondies que dans le tableau de Berlin, qui, s'il est traité avec une légèreté plus spirituelle, a en revanche les mouvements moins libres. Ses formes peu arrêtées sont entendues avec moins de finesse, particulièrement la main dont les articulations des doigts sont faiblement indiquées.

Le ton local des chairs de la Jardinière est un peu plus rouge, les lumières plus froides, les ombres plus grisâtres, le travail des chairs plus lourd. La pose un peu recherchée du petit saint Jean forme une espèce de transition à ces tableaux traités plus légèrement, très-gracieux dans leur mouvement, mais touchant un

[1] Cette date est un des motifs qui ont fait croire que ce n'était pas la madone faite pour un Siennois et mentionnée par Vasari comme abandonnée avant d'avoir été terminée par suite du départ de Raphaël pour Rome, puisqu'il ne quitta Florence que dans l'été de 1508.

Mariette, se fondant sur une ancienne tradition, assure que François Ier acheta ce tableau du gentilhomme de Sienne pour lequel il avait été fait.

peu à la manière que Raphaël fit à cette époque, tels que la Vierge de la maison Colonna. La comparaison de ces deux tableaux donne l'assurance que cette dernière peinture est un peu postérieure et certainement de l'année 1508 [1].

Nos 57 et 91.

Le sommeil de Jésus ou la Vierge au linge ou au diadème.

On connaît plusieurs compositions analogues représentant la Sainte-Vierge soulevant le voile qui couvre l'enfant Jésus endormi pour le montrer au petit saint Jean, que l'on regarde comme des copies d'un tableau de Raphaël que l'on ne retrouve plus [2].

Plus tard, après son arrivée à Rome, Raphaël reprit le même sujet et exécuta un tableau plus petit sur lequel saint Jean a les mains jointes. Le paysage est différent et renferme des ruines qui sont hors de Rome dans la vigne Sachetti.

[1] Le docteur Waagen, à qui nous empruntons cette comparaison, ne met pas en doute l'originalité de la belle Jardinière du Louvre, quoiqu'en quelques parties ce tableau lui semble différer des autres ouvrages de Raphaël. On sait cependant qu'un Anglais, M. Henri Leygate, possède un tableau pareil provenant de la collection du cardinal Mazarin, ayant appartenu précédemment à un sieur William, américain, qui se trouvait à Paris, et auquel deux peintres célèbres, MM. Gros et Ingres (dont le dernier devait particulièrement se connaître en Raphaël), n'hésitèrent pas à certifier par écrit qu'il était l'original. S'il en était ainsi, celui du Louvre ne serait plus qu'une copie, puisqu'il est sans exemple que Raphaël ait répété deux fois le même sujet dans les mêmes dimensions. Mais la Vierge de Londres n'a paru à M. Waagen qu'une très-belle et très-agréable copie faite dans la première moitié du XVIe siècle par un habile peintre des Pays-Bas. C'est ce que confirment MM. Passavant et Kugler.

[2] On conserve à l'Académie de Florence le carton original de cette composition, mais ce n'est pas d'après lui que ces tableaux ont été peints.

Ce dernier tableau est au Louvre sous le n° 1186. Il a été acheté par Louis XIV au prince de Carignan.

Il a été l'objet, dans ces dernières années, d'une restauration inconsidérée dont il a beaucoup souffert.

Tout occupé qu'était Raphaël à ces divers ouvrages, il n'en cherchait pas avec moins d'ardeur tout ce qui pouvait contribuer à l'entier développement de son talent, et à lui faire atteindre une perfection que nul autre n'a égalée. Il profita de son séjour à Florence pour se lier d'une étroite amitié avec le dominicain Fra Bartolomeo, qui, après avoir assez longtemps délaissé la peinture, s'y appliqua de nouveau par ordre de ses supérieurs. Raphaël se familiarisa dans la fréquentation de ce moine avec la science de la couleur, et apprit la manière de l'employer avec plus de largeur. Il avait du reste une si grande aptitude à s'approprier tous les genres, et il lui était si facile d'exceller dans ce qu'il entreprenait, que le tableau qu'il fit, pour la famille Dei de Florence, paraît au premier coup d'œil être une production de Fra Bartolomeo, surtout si on s'attache à la disposition plus large et à l'arrangement des draperies, car l'expression des têtes est entièrement raphaëlesque.

N° 62.

La Vierge au baldaquin ou de *Pescia.*

Cette dénomination vient de ce qu'après avoir été destiné à l'église de San-Spirito de Florence, ce tableau fut transporté à Pescia. Il avait été envoyé à Bruxelles pendant l'occupation française, et se trouve actuellement au palais Pitti à Florence.

La Vierge, placée sous un dais assez lourd, dans le

goût de ceux de Fra Bartolomeo, incline la tête à peu près comme la Vierge de la maison Colonna. Le trône est entouré d'anges et de saints; deux autres anges volent dans le haut. Il y a une certaine recherche dans le mouvement des personnages dont les proportions sont très-longues [1].

Raphaël, obligé de partir pour Rome, laissa ce tableau inachevé; on a dit qu'un peintre peu connu essaya de le terminer, qu'il employa un glacis qui donne particulièrement à la chevelure de la Vierge une apparence étrange; mais d'autres assurent qu'il a été seulement restauré, sans qu'on ait entrepris d'y mettre la dernière couche.

L'influence exercée sur Raphaël par Fra Bartolomeo exige que nous entrions dans quelques détails à son sujet.

Baccio della Porta, dit Fra Bartolomeo, di San-Marco, ou plus ordinairement *le Frate*, est né à Savignano près de Prato en 1469; on place sa mort en 1515 ou 1517.

Il fut dirigé dans ses premières études par Benedetto da Majano et Cosimo Roselli; il étudia, dit-on, ensuite les ouvrages de Léonard, mais quels pouvaient-ils être, puisque celui-ci avait quitté Florence en 1483?

Le mérite spécial de ses tableaux consiste dans l'har-

[1] M. de Rumohr compare *à la Vierge au baldaquin*, le tableau du principal autel de l'église de Saint-Jérôme à Pérouse, qui a une disposition pareille et qui passe pour l'ouvrage du Pinturicchio. Il croit que ce dernier, après s'en être chargé, eut recours au talent de son ami dont il pense retrouver la touche et la manière de colorer de son époque florentine sur cette peinture qu'il dit être d'une beauté admirable.

monie du coloris [1], et une force de relief obtenue par l'emploi du clair obscur qui les met de pair avec les meilleures productions de l'école lombarde ou vénitienne; ce qu'il est cependant assez difficile d'apprécier, maintenant que, sur la plupart de ses tableaux, les ombres ont poussé au noir par l'effet du temps.

Fra Bartolomeo possédait en outre la science du dessin et le style sévère et grandiose de l'école florentine qui donne à quelques-unes de ses figures un aspect très-imposant [2]. Tous ceux qui ont vu la galerie Napoléon, ne peuvent oublier l'impression produite par son saint Marc actuellement placé au palais Pitti. Du reste, les têtes de ses vierges ne sont pas d'un beau type.

Ces qualités suffisaient pour lui assigner un des premiers rangs parmi les peintres de son temps, mais comme de plus c'était un moine de l'ordre de Saint-Dominique, l'un des plus chauds partisans de Savonarole, comme à la suite des prédications de ce fougueux réformateur, ou plutôt de la catastrophe qui termina ses jours, il avait, pendant plusieurs années, abandonné son art par excès de dévotion, M. Rio ne pouvait pas faire autrement que de le placer dans son école mystique [3], et comme ce que nous venons de dire de son

[1] Le coloris, *cet élément subalterne de la peinture*, dit M. de Montalembert.

[2] On a remarqué que l'expression religieuse que Fra Bartolomeo donne à ses personnages ne réside plus, comme chez les anciens maîtres, dans le rendu des dispositions intimes de l'âme, mais dans un caractère de grandeur tout extérieure, réflexion qu'on applique au saint Marc dont il vient d'être question.

[3] La disposition morale du peintre, son plus ou moins de piété ne peuvent servir de base au jugement porté sur ses tableaux. Fra

talent n'était propre à l'y faire admettre, il a choisi pour l'y introduire certains de ses tableaux exécutés évidemment sous l'influence de Raphaël et où, à un dessin anguleux et sans grâce, il a substitué des contours suaves et onduleux et donné à ses vierges un peu de l'expression céleste propre à l'école ombrienne.

On a pensé que ces productions, qui portent une empreinte différente de celles où il a été livré à ses propres ressources, ont été faites, soit avec la participation directe de Raphaël, soit au moins sur les dessins de ce dernier.

M. de Rumohr cite particulièrement un tableau daté de 1509, qui se trouve à Lucques sur un autel latéral de l'église de Saint-Romain ; il représente dans le haut Dieu le père entouré d'anges, et au bas les deux saintes Catherine ravies en extase au pied de la croix.

Bartolomeo, tout pieux qu'il était, a rarement pu exprimer dans ses œuvres le sentiment chrétien, et nous avons vu que le Pérugin, accusé d'irréligion, y réussissait merveilleusement. C'est ainsi que les ouvrages de Mariotto Albertinelli sont comparés et confondus avec ceux du Frate dont il fut l'ami et le compagnon, malgré l'opposition de leurs penchants. On sait que les goûts de Mariotto étaient grossiers, et que, livré au libertinage, il mourut consumé par la débauche dans la fleur de l'âge. Parmi ce qu'il a fait de mieux, on doit citer une Visitation de l'an 1503 conservée à Florence, remarquable par la pureté du contour, le coloris plein de vigueur et d'harmonie, la force du relief, la rare simplicité de la composition et du mouvement.

Il existe de lui au Louvre, sous le n° 845, une peinture représentant l'enfant Jésus dans les bras de sa mère, bénissant saint Jérôme et saint Zénobe, évêques de Florence. Ce tableau est signé MARICOCTI DE BERTINELLIS OPVS ANO DOM MDVI. Suivant Vasari, il a été fait pour l'église de la Sainte-Trinité de Florence. Il offre quelque chose de plus doux et de moins énergique dans le caractère et l'expression que les productions du *Frate ;* il est plus gracieux, l'harmonie des couleurs est aussi plus calme et a moins de chaleur ; les carnations sont d'un ton argentin délicat ou d'un rose brillant.

M. de Rumohr pense que le dessin et l'exécution de quelques parties (comme les anges) doivent être attribuées à Raphaël. Cependant M. Passavant ne croit pas que cette opinion soit fondée [1].

Mais plus tard, lorsque Fra Bartolomeo fut forcé de quitter Rome dont le séjour altérait sa santé, il laissa à son ami le soin de terminer deux figures des apôtres saint Pierre et saint Paul qu'il avait commencées dans l'église de Saint-Sylvestre au Monte Cavallo. On distingue sur ces peintures, actuellement placées au palais Quirinal, et particulièrement sur la tête et les mains de saint Pierre, la touche à la fois ferme et moelleuse de Raphaël ; les traits mâles de sa main brillent, dit M. de Rumohr, semblables à des éclairs sur le travail comme boursouflé du Frate [2].

[1] M. de Montalembert, qui ne saurait, dit-il, partager l'admiration que les œuvres du Frate inspirent à M. Rio, fait une exception pour ce tableau de l'église de San-Romano qui représente, suivant lui, sainte Madeleine et sainte Catherine de Sienne au pied du crucifix.

[2] Le Musée du Louvre possède deux de ses tableaux. — N° 1,008. *Mariage mystique de sainte Catherine de Sienne.* La Vierge est sur un trône tenant son fils qui épouse sainte Catherine; autour sont placés saint Pierre, saint Barthélemy, saint Vincent, saint François et saint Dominique; ces deux derniers s'embrassent.

Les figures ont de la noblesse, les têtes du sérieux et de la dignité ; les contours sont très-prononcés ; les couleurs ont une chaleur et un éclat étonnants ; le clair obscur est très-profond.

M. Waagen suppose que c'est le tableau exécuté pendant le séjour de Raphaël à Florence ; ainsi entre les années 1505 et 1507 (M. Rio dit cependant qu'il porte la date de 1511), destiné à l'église de Saint-Marc et, qui, après avoir été exposé plusieurs mois, fut envoyé au roi de France.

Vasari, d'où ce renseignement est tiré, n'indique pas le sujet de sa composition et dit seulement qu'il s'y trouvait un grand nombre de figures. Il était différent d'un tableau de saint Sébastien qui fut acquis par le roi de France. N° 1,007. *La Salutation Angélique.* La Vierge est assise sur un trône, entourée de saints et de saintes; dans le haut

PLANCHE N°

On a du reste des preuves nombreuses du plaisir que Raphaël trouvait à rendre service aux artistes qu'il aidait généreusement dans leurs entreprises; ainsi vers la fin de son séjour à Florence, il envoya à son disciple Domenico di Paris Alfani le dessin d'une Sainte-Famille que celui-ci devait peindre dans l'église des Carmélites de Pérouse. Nous devons à l'obligeance de M. de Contemin de pouvoir reproduire cette précieuse esquisse qui se trouve dans le Musée Wicar à Lille. Ce dessin, qui provient de la collection du peintre Antonio Fedi de Florence, est très-soigneusement exécuté à la plume. Raphaël écrivit au revers une lettre à son ami Dominique dont le père Pungileoni a

paraît l'ange Gabriel, une branche de lys à la main. Ce tableau est signé *F. Bart. Floren. Or. Pre.* 1515. (Frère Barthélemi de Florence, de l'ordre des Prédicateurs.)

La Vierge est représentée ici recevant, à une époque indéterminée, les hommages des saints, comme le vase d'élection prédestiné à contenir le Sauveur du monde. On admire dans cette production la noblesse des caractères et des mouvements, la liberté du dessin, la beauté des draperies et par-dessus tout l'harmonie de la couleur et l'excellence du clair obscur. Le *Frate* l'a exécuté vers la fin de sa vie et dans toute la perfection de son talent. Nous ajouterons que dans la cathédrale de Besançon il y a une excellente madone avec des saints du Frate.

Rodolphe Ghirlandajo, né en 1485, mort en 1560, fils de Dominique Ghirlandajo, était trop jeune à la mort de son père pour avoir pu recevoir ses leçons. Celui-ci le confia à son frère David, mais il est surtout regardé comme l'élève de Fra Bartolomeo, et c'est à la suite de ce dernier qu'il convient de le placer.

On sait que quand Raphaël quitta Florence, il l'employa à terminer quelques-uns de ses tableaux; sous son influence et celle du Frate, il prit un style différent de celui de son père.

On voit de lui au Louvre, sous le n° 1,023, *le Couronnement de la Vierge*. Elle est vue de profil et reçoit en s'inclinant la couronne immortelle que lui donne son fils, en présence de la hiérarchie céleste. Le bas est occupé par plusieurs saints.

donné le *fac-simile* dans son éloge historique du peintre d'Urbin [1].

Raphaël avait assez fait pour désirer être employé aux ouvrages dont le gouvernement de Florence faisait les frais. Il écrivit, le 21 avril 1508, à son oncle Simon di Battista da Ciarla à Urbin, pour qu'il obtînt une lettre de recommandation du jeune duc d'Urbin, Francesco Maria della Rovere [2] auprès du gonfalonier Soderini.

Quoi qu'il en soit de cette démarche, Raphaël quitta Florence vers le milieu de la même année pour se rendre à Rome auprès du pape Jules II, en laissant inachevés, ainsi que nous l'avons déjà vu, plusieurs de ses ouvrages. Outre ceux que nous avons mention-

Cet excellent ouvrage de la jeunesse de Ridolfo, daté de l'an 1504, est exécuté dans la même manière que les premières peintures du Frate; le caractère des figures est plus agréable que significatif, cependant l'expression est convenable; la couleur est d'un ton clair et chaud. Son coloris est plus suave et plus harmonieux, dit M. de Montalembert, que celui de tout autre maître Florentin. M. Rio fait remarquer que ce tableau n'offre pas de traces du naturalisme des œuvres de Dominique, père de Ridolfo, et que le caractère des têtes est entièrement péruginesque. Cependant, quand il a été peint, Raphaël n'était peut-être pas encore arrivé à Florence et il n'avait pu diriger ce tout jeune homme dans une nouvelle voie.

Cet ouvrage a été peint pour l'église des religieuses de Ripoli de Florence. M. Leclanché se contente de dire dans une note de sa traduction de Vasari (t. VIII, p. 359) que, le monastère ayant été démoli, le tableau a disparu.

[1] En voici la copie :

Recordo a voi Menecho, che me mandate le istramboti de Riciardo, di quella tempesta che ebbe andando in uno viagio, e che recordiate a Cesarino che me manda quella predicha et recomandatime a lui, ancora ve ricoro che voi solecitiate madonna la Atalanta che me manda li denari, e vedete d'avere horo, e dite a Cesarino che ancora lui il ricorda e soleciti, e, se io poso altro per voi avisatime.

[2] Le duc Guidubaldo était mort le 11 avril.

nés, il faut ranger les suivants qu'on rappporte à cette époque.

N° 63.

Une Sainte-Famille avec l'enfant Jésus assis sur un agneau. Saint Joseph se tient derrière appuyé sur son bâton.

Ce petit tableau, à l'état débauche, se trouvait à l'oratoire de l'Escurial en Espagne, et on le regarde comme l'original des nombreuses copies ou imitations de ce même sujet :

N° 64.

La Vierge à genoux tient l'enfant Jésus qui paraît lire les mots écrits sur une bande de parchemin que lui présente le petit saint Jean. On en connaît surtout deux répétitions dont aucune peut-être n'est originale.

Celle de la galerie des princes Esterhazy de Galantha, à Vienne, est un présent du pape Clément XI, de la maison Albani, à l'impératrice Elisabeth ; elle passa ensuite au prince de Kaunitz. Ce tableau inachevé est terminé dans le haut et seulement esquissé dans le bas.

Une autre répétition se trouve à Francfort dans la collection de M. Wendelstadt.

N° 65.

La Vierge à l'œillet.

Elle tient sur ses genoux l'enfant Jésus et lui présente un œillet qu'il saisit avec joie ; la scène se passe dans une chambre qui reçoit le jour par une fenêtre. On connaît plusieurs anciennes copies de ce joli tableau qui a tous les caractères de l'époque florentine de

Raphaël de 1506 à 1508, sans qu'on ait retrouvé l'original.

Il existe, au *Museo del Rey*, à Madrid, une *Vierge à la rose* attribuée à Raphaël et qui paraît être une répétition de la Vierge à l'œillet. M. Viardot cependant *y reconnaît*, dit-il, *dès le moindre coup d'œil, l'inimitable main du maître, l'arrangement des groupes, les contours, les expressions; tout le dessin, toute la forme sont bien de Raphaël, mais un ton rosé, comme la fleur que tient Marie à la main, répandu sur toute la composition, lui donne une certaine fadeur inconnue dans les œuvres de l'élève du Pérugin.* M. Viardot ajoute qu'il *n'a pu découvrir à quelle époque Raphaël peignit cette madone rosée.* Elle n'est probablement, je le répète, qu'une copie.

Est-ce à Bramante Lazzari de Castel Durente, parent de Raphaël, architecte de Jules II, où à la recommandation toute-puissante du jeune duc d'Urbin, Francesco Maria della Rovere, que notre artiste dut l'avantage si recherché d'être chargé de peindre les salles du Vatican? C'est ce qu'il est difficile de décider. Peut-être le pontife, qui avait eu occasion de voir Raphaël à Urbin, sut-il apprécier par lui-même le talent admirable qui déjà avait produit d'assez excellents ouvrages pour qu'on pût lui confier sans crainte cette grande entreprise [1], et ce fut sans doute pour tous deux un bonheur de se rencontrer.

[1] Qui d'ailleurs des peintres contemporains pouvait lui être comparé? Peut-être Michel-Ange et Léonard de Vinci? Le premier n'avait encore fait dans cet art que des essais qui avaient mal réussi. Le sentiment trop subtil de Léonard et sa lenteur à exécuter ses conceptions avaient presque toujours trompé l'attente de ceux qui voulaient l'employer. Il ne pouvait plus être question du Pérugin, ni des

Jules II, qui n'était encore que le cardinal Julien de la Rovère, avait fait élever de belles constructions, s'était épris d'une telle passion pour la gloire de l'art, qu'elle seule avait été capable de dompter l'opiniâtreté de son caractère et son impétuosité naturelle [1], en faisant diversion à ses préoccupations politiques et guerrières. Toutes ses entreprises artistiques étaient du caractère le plus grandiose, et peut-être, parce qu'elles n'étaient pas de nature à pouvoir être terminées pendant le cours probable de sa vie, s'empressa-t-il de leur imprimer le cachet de son esprit supérieur.

Il lui fut réservé d'exécuter en grande partie la pensée de Nicolas V, de faire du palais du Vatican une sorte de ville papale capable de renfermer toute sa cour, tous les dignitaires de l'Eglise, et de le rendre cmme le point central de la chrétienté. Il entrait dans ce plan de renouveler l'ancienne basilique de Saint-Pierre et d'en faire la première église du monde. Il se destinait en outre à lui-même le tombeau le plus imposant, et qui, par ses proportions et la beauté de ses sculptures, surpassât tout ce qu'on avait pu concevoir [2].

autres vieux maîtres du XVe siècle, personne ne résiste aux atteintes de l'âge, et depuis l'an 1500 que d'abord Léonard seul et ensuite Michel-Ange eurent ouvert à l'art de nouveaux moyens de progrès en lui donnant pour point d'appui leurs recherches anatomiques, les premiers étaient tombés dans une égale médiocrité.

[1] On sait ce qu'il fut forcé de faire pour s'attacher Michel-Ange, dont la volonté était non moins énergique que la sienne, et pour l'empêcher de chercher un autre protecteur.

[2] On voit dans l'ouvrage de d'Agincourt l'esquisse de ce tombeau gigantesque.

Les appartements que Jules II voulait décorer se trouvaient à l'étage supérieur, et avaient été peints en partie par Pietro della Francesca, Bramantino da Milano, Luca Signorelli, Bartolomeo della Gatta et le Pérugin. Raphaël ne fut d'abord chargé que de peindre ce qui était resté nu des murailles de la salle de la Signature. Le plafond en avait été décoré par Antonio Razzi dit le Sodoma ; et, d'après ce qui en reste, on peut conjecturer qu'il y avait peint des scènes mythologiques. Il est à croire qu'avant l'arrivée de Raphaël on n'avait pas songé aux sujets qu'il y représenterait et que c'est lui qui les proposa. On a cependant pensé, dans ces derniers temps, que la savante conception de ces peintures avait été suggérée à l'artiste, soit par le pontife lui-même, soit par quelqu'un des hommes de sa cour [1]; mais Jules ne se piquait pas d'être savant, et quoique Raphaël ait pu consulter quelques-uns de ses amis, [2], on présume qu'il faut lui attribúer l'honneur de cette belle invention qui embrasse comme dans un cycle ou une véritable épopée le cercle entier des connaissances humaines. Mais ce n'est pas du premier coup qu'il eut lieu de le concevoir, car ce n'est qu'après avoir vu sa première fresque que le pape, émerveillé de son talent, voulut qu'il peignît la salle entière

[1] Il était cependant alors d'un usage général de déterminer d'avance les sujets des tableaux que les autorités commandaient aux peintres.

[2] On a dit qu'il écrivit à l'Arioste pour lui demander quels personnages il pourrait introduire dans le tableau de la théologie. On sait que les littérateurs avec lesquels il était lié, comme le comte de Castiglione et le Bembe, ne se trouvaient pas à Rome lorsqu'il peignit la première salle.

et ordonna d'effacer toutes les peintures qui s'y trouvaient déjà [1].

N° 65.

La première fresque exécutée dans la salle de la Signature est ce qu'on appelle la *Dispute du Saint-Sacrement*, désignation peu exacte empruntée à la phrase de Vasari : *E sopra l'ostia che e sull'altare disputano*. Il faudrait plutôt dire *le mystère de l'eucharistie* ou *la théologie*. Les avis sont partagés quant au mérite de cette peinture [2].

Les uns pensent qu'en ce qui touche la noblesse de la composition, la pureté du style, la beauté du caractère et celle de la forme, Raphaël n'a jamais fait de plus grandes choses. C'est, suivant M. Rio, une composition sans rivale dans l'histoire de la peinture, pour l'éternelle gloire du catholicisme et de l'art chrétien; Raphaël, dit-il, en se surpassant enfin lui-même, sembla avoir fixé les bornes fatales au-delà desquelles l'art chrétien proprement dit ne pourrait plus désormais avancer. D'autres trouvent au contraire cette fresque si sèche, si raide, si dure, qu'ils la

[1] C'est sur l'une d'elles que Benozzo Gozzoli avait représenté Giotto en compagnie du Dante et de Pétrarque, avec cette inscription : *Pictorum eximius Jottus — fundamentum et lux.*

[2] Lanzi a remarqué que l'artiste a commencé par la droite de la gloire, et qu'en l'examinant à partir de ce côté et en continuant vers la gauche, on peut apercevoir les importants progrès qu'il fit en l'exécutant. Entendez progrès dans la pratique, car jusque-là il s'était rarement occupé de peindre sur la chaux humide, c'est-à-dire à fresque, et fut obligé, par suite de son défaut d'habitude, de repasser à sec, avec des couleurs à la colle ou à la détrempe, ce dont il se dispensa de plus en plus, lorsqu'il fut devenu plus habile dans ce genre d'ouvrages.

placent bien au-dessous des ouvrages qu'il exécuta par la suite. Roscoë (dans sa Vie de Léon X) trouve à redire au dessin, au costume, à l'emploi de la lumière, etc., etc. Nous ajouterons que beaucoup de personnes qu'une telle contradiction doit étonner, en prennent occasion de passer devant cette peinture avec indifférence, sans s'être rendu raison des causes qui ont conduit à perdre peu à peu l'idée du point de vue d'après lequel, en des temps divers,le beau a été généralement senti et exprimé.

Dans l'antiquité classique, le mouvement et ce qu'on appelle l'expression, de même que la douceur du travail, et en général ce qui charme les yeux, étaient soumis préalablement à certaines combinaisons de lignes, de figures, de formes, par un sentiment primitif, harmonieux (mathématique),alors plein de vie et de fraîcheur, et qui chez les modernes s'est presque entièrement perdu, ou ne se retrouve plus que dans la musique et le rhythme de la poésie.

Sous d'autres rapports, l'esprit des modernes n'est plus frappé, comme on l'était encore au moyen âge, par cette belle configuration propre aux constructions architectoniques des anciens. Nous nous en éloignons beaucoup plus qu'on ne le faisait alors malgré la maladresse pratique des ouvriers et la dépendance où ils se trouvaient de l'autorité ecclésiastique.

Il a existé effectivement une véritable analogie entre les efforts artistiques de l'antiquité et ceux du moyen âge. On retrouve dans les monuments de cette dernière époque, chaque jour mieux étudiés, beaucoup de qualités propres au véritable art grec et qui nous causent

d'autant plus de surprise que pendant longtemps on les avait plus méprisés [1].

A la vérité, ces antiques efforts faits pour donner de la beauté à l'ordonnance linéaire avaient été rejetés sur le second plan dans le XVe siècle, lorsque les diverses écoles et principalement la florentine se livrèrent à des tentatives variées pour perfectionner d'autres parties de l'art et agrandir son cercle. Mais le Pérugin conserva dans une grande pureté ce sentiment de la beauté des lignes et le transmit à Raphaël dont les œuvres et particulièrement celles de sa jeunesse, envisagées sous ce rapport, sont douées d'un charme ravissant. Dans la Dispute du Saint-Sacrement et dans les peintures du plafond de la même salle, il laissa peut-être pour la dernière fois dominer l'antique manière de distribuer et de coordonner les lignes sur les autres qualités au moyen desquelles il pouvait également provoquer l'admiration. Ainsi c'est parce que ce grand artiste possédait à l'égal des anciens le sentiment peut-être inné des belles proportions, et qu'il put les combiner avec des qualités d'une autre espèce qui dépassaient tout ce qu'on avait pu concevoir de plus excellent, que ses compositions devaient être les plus accomplies de l'art nouveau.

Pour rendre sensible ce caractère particulier de beauté, il a fallu détacher les contours et établir une telle division des plans qu'il en résulte d'un autre côté une précision qui touche à la dureté et ôte à l'ensemble de cette fresque cette apparence agréable

[1] Ces réflexions s'appliquent plutôt aux monuments de l'Italie et des bords du Rhin qu'à ceux de la France.

que l'on cherche d'ordinaire dans la peinture.

Dans d'autres fresques de la même chambre, Raphaël a dépassé, quant à ce dernier point, tout ce qu'on avait pu espérer jusqu'à lui, c'est-à-dire dans cet agrément pittoresque qui consiste dans l'emploi de larges masses d'ombres et de lumières, dans le choix des nuances et la transition des couleurs, dans l'harmonie et la douceur des tons, dans la perspective aérienne, enfin dans ce qu'on appelle la magie du clair obscur et le charme du coloris. Les choses que l'on avait subordonnées jusque-là aux considérations bien plus importantes de l'esthétique, à celles qui dans les œuvres d'art s'adressent moins aux sens qu'elles n'aspirent à toucher l'âme et à élever l'intelligence, leur furent plus tard égalées en théorie, aussi bien que le caractère et l'expression. Envisagés sous ce point de vue, les premiers ouvrages de Raphaël peuvent sembler avoir quelque chose de dur et de gêné, et doivent moins plaire que ses dernières productions.

On ne prétend pas nier ici les avantages qui appartiennent au charme pittoresque, ni qu'il ne puisse par lui-même procurer beaucoup de plaisir, comme le font les tableaux hollandais de la bonne école, seulement l'introduction de ce nouvel élément de beauté au milieu de cette antique proportion des lignes qui donne à la Dispute du Saint-Sacrement une si haute perfection, aurait eu pour effet nécessaire de la déposséder et d'exercer sur les détails une influence peu heureuse.

Il suffisait d'un emploi plus léger du pinceau pour produire des dégradatious de ton et fondre les couleurs; pour se procurer de plus grandes masses

d'ombres et de lumières, il ne fallait que simplifier la division des plans; mais, en se laissant entraîner à ces nouveaux effets pittoresques, il eût fallu remplacer ses figures déliées et élégantes par des personnages lourds et pressés et perdre nécesssairement par une exécution plus légère beaucoup de la finesse de la pensée. A la vérité, Raphaël, même dans ses derniers travaux, n'a pas entièrement sacrifié les grandes qualités qui lui étaient propres aux purs agréments pittoresques. Comparés à ceux de ses contemporains, les ouvrages qu'il paraît avoir exécutés avec le plus de légèreté s'en distinguent par le soin avec lequel ils sont traités, par la régularité de la composition, par leur apparence animée et la profondeur du sentiment.

Cependant lorsqu'on les met en parallèle avec la Dispute ou avec les peintures de la voûte de la même salle, on y trouve comme une sorte de lassitude dans l'exécution, une certaine enflure dans les formes et dans les masses des draperies, favorable à la vérité aux portraits et aux sujets qui se rapportent à ces portraits, mais qui dans les compositions d'un ordre plus élevé laissent souvent à regretter son ancienne manière[1].

[1] Cette remarque que les romantiques et les mystiques modernes ont peut-être exagérée est aussi ancienne que les ouvrages de Raphaël. Vasari dit que s'il était resté dans sa manière et ne l'eût pas changée pour faire du grandiose et pour montrer qu'il l'entendait aussi bien que Michel-Ange, il n'eût pas perdu une partie de la réputation qu'il avait acquise.

D'un autre côté M. Rio, rejetant la théorie de M. de Rumohr que nous venons d'exposer, attribue le mérite supérieur des peintures exécutées dans la première manière de Raphaël à la prédominance de l'élément mystique ou séraphique qu'il avait hérité de l'école ombrienne, élément qu'il dit être entièrement indépendant de la symétrie et de l'ordonnance antiques, et auquel il renonça irrévocablement plus tard.

Les peintures des salles du Vatican étant généralement connues de tout le monde, nous croyons inutile de perdre du temps à en décrire la composition ; il nous suffira de faire seulement quelques observations suivant qu'elles seront réclamées par la nature de notre ouvrage.

Sur les pères et les saints de la Dispute, on trouve un caractère de bonté et de douceur qu'aucun autre artiste n'a jamais atteint, quoique, suivant l'usage de l'école florentine du xve siècle, les figures ressemblent plus à des portraits que dans ses autres compositions.

On avait cru y reconnaître celui du célèbre Savonarole brûlé publiquement à Florence dix ans auparavant, et auquel M. Rio, qui le considère comme le réformateur de l'art et de la poésie chrétienne, a consacré un des chapitres les plus intéressants de son livre. Mais M. Rosini, en bon Italien, affirme (t. iv, p. 107) qu'il est impossible que l'image d'un hérétique condamné solennellement et avec l'assistance des commissaires apostoliques, ait pu être placé dans cette composition. Il dit de plus que la tête de moine dont il s'agit, vue de profil, n'a aucune ressemblance avec la physionomie bien connue de Savonarole.

Les peintures de la voûte de la salle de la Signature, exécutées après la grande fresque de la Dispute du Saint-Sacrement, sont très-inégales entre elles. Ainsi, par exemple, la figure allégorique de la poésie (n° 72), et la scène du péché originel (n° 75), traitées dans la manière spirituelle de Raphaël, sont d'une beauté admirable, tandis que d'autres, comme la figure de la Jurisprudence (n° 74), et le jugement d'Apollon (n° 76),

dont la composition est d'ailleurs aussi belle, sont froides et beaucoup moins satisfaisantes quant à l'exécution. On doit en conclure que Raphaël se faisait déjà aider dans les fresques de la première salle par ses condisciples ou ses élèves; mais on croit qu'il fit lui-même les figures principales des peintures qui occupent le milieu des murs.

Lorsqu'on est sur le point de passer d'une direction à une autre, on est plus facilement porté à exagérer ses tendances, aussi on peut remarquer que dans l'école d'Athènes et le Parnasse, il donna généralement à ses personnages et surtout aux masses de ses draperies plus de lourdeur et à son exécution plus de mollesse qu'il ne le fit peut-être par la suite pour les autres fresques [1].

Le Parnasse ressemble plus à la Dispute, mais il semble avoir été plutôt conçu tout d'un jet, et il est d'un travail moins soigné. Une inscription indique qu'il a été peint en 1511.

Dans l'école d'Athènes, Raphaël était encore plus maître de son sujet et de la pratique de la fresque. La partie proprement savante ou historique de cette composition peut être attribuée à son ami le comte de Castiglione.

Le peintre y montra pour la première fois, à un degré remarquable, cette manière libre et animée de faire mouvoir les personnages, de les grouper, de les

[1] A la vérité, la gravure du Parnasse par Marc-Antoine est d'un style beaucoup plus vigoureux que la peinture elle-même; mais alors on gravait non d'après les tableaux, mais sur les dessins des artistes, et l'on doit préférer dans ce cas l'esquisse de Raphaël à l'ouvrage qui en fut la suite.

éclairer par grandes masses; c'est une réunion de force et de liberté, de juste appréciation de l'ensemble et des détails qui complète le type fondamental, et lui donne une apparence supérieure à ce que l'observation de la nature nous présenterait, et qui n'appartient qu'aux grands maîtres du commencement du seizième siècle.

Sous le rapport de l'emploi des couleurs et de l'effet général, cette fresque est également digne des plus grands éloges. Cependant l'artiste se montre encore plus habile quant à l'exécution pittoresque dans les figures allégoriques de la Prévoyance, de la Force et de la Tempérance (n° 68), qui se trouvent sur une lunette au-dessus d'une fenêtre de la même salle.

La salle de la Signature a été peinte de 1508 à 1511. Dans une moitié de ses fresques, on voit dominer cet antique sentiment de la beauté dont l'application à l'art a été fréquemment nommée *style*, et dans l'autre moitié on trouve un goût pittoresque déjà très-perfectionné. Ce changement fort remarquable et dont la cause est matière à discussion s'opéra, comme on le voit, dans un fort court espace de temps.

Il est intéressant de rechercher quelles circonstances ont pu produire ce goût pittoresque que Vasari appelle la nouvelle belle manière. Cet écrivain, qui a été frappé de ce renouvellement de la peinture comme caractérisant une époque dans l'histoire de l'art, nous aurait beaucoup facilité cette recherche s'il l'avait distingué suffisamment du changement qui se fit presque dans le même temps dans le dessin qui devint savant et méthodique. Il lui arrive au contraire de confondre ces deux directions, quoique ce soient des choses tout-à-fait diffé-

rentes, en sorte qu'on donne aux études anatomiques de Michel-Ange, ainsi qu'aux monuments antiques qui lui servirent de modèles, la première place parmi les causes de ce changement qui fut purement technique.

Cependant la vigueur ou la science du dessin n'a aucun rapport avec l'établissement du goût pittoresque, ou d'une manière de peindre légère, large, harmonieuse, et même ces deux éléments paraissent être opposés l'un à l'autre. Longtemps avant l'extension de ce nouveau goût en peinture, Michel-Ange et même Raphaël étaient déjà de grands dessinateurs, et ils devinrent, jusqu'à une certaine mesure, plus négligés et moins corrects, lorsqu'ils furent entraînés de plus en plus vers ce qu'on peut appeler le pittoresque [1]. Dans les écoles de peinture qui succédèrent aux leurs et où le pittoresque continua de dominer, le dessin devint, comme tout le monde le sait, entièrement désordonné, tandis qu'à la fin du siècle dernier où les études anatomiques prirent une direction inverse,

[1] Le style pittoresque, côté de l'art inconnu aux anciens, fut aussi recherché de Michel-Ange, qui, indépendamment de tous les perfectionnements qu'il avait apportés à la statuaire et de la connaissance approfondie de la structure du corps humain, cherchait plutôt une opposition forte et pittoresque, qu'une direction de la plastique dans une grande et calme simplicité. A la vérité, ses peintures manquaient d'un des principaux éléments de l'art pittoresque moderne, du clair obscur, car dans la couleur il se contentait de la donnée générale et dans l'éclairage il se bornait aux demi-masses. Si on étudie l'art de la composition, dans son carton de la guerre de Pise, au plafond de la chapelle Sixtine, enfin dans le Jugement dernier, on voit dans une progression croissante le principe du pittoresque l'emporter de plus en plus sur celui de la plastique. Cette tendance prédominante pour le pittoresque se montre de bonne heure dans ses sculptures, ce qui ne l'a pas empêché d'atteindre rapidement le point le plus élevé auquel il était donné à la statuaire d'arriver chez les modernes.

le goût pittoresque n'exista plus pour beaucoup d'artistes.

L'action que Michel-Ange exerça par ses exemples sur Raphaël est un sujet qui a été diversement envisagé; il importe de la bien déterminer.

Les travaux anatomiques qui furent la grande étude du premier, eurent, on ne peut le nier, une influence décisive sur le dessin de Raphaël. Celui-ci n'avait apporté des écoles de Foligno et de Pérouse qu'une sorte de dessin de convention, et le don d'observer et d'imiter la nature de la façon la plus heureuse. C'est seulement à Florence de 1505 à 1508, qu'il acquit pour la première fois, par une application incroyable, dit Vasari, les connaissances anatomiques qui lui permirent de perfectionner ses tableaux sous cè rapport important. Il n'est pas douteux qu'il n'y fût excité par la vue des ouvrages de la jeunesse de Michel-Ange, conçus dans un esprit tout-à-fait étranger à ce que son génie avait jusque-là enfanté, en quelque sorte spontanément. Mais Raphaël était doué d'une individualité si puissante, le monde des intelligences et des formes sensibles s'y reflétait dans une direction si opposée à celle non moins grande dans son espèce qui caractérisait l'école florentine, que ce qu'il s'en appropria le fut dans la mesure des avantages divers dont il enrichissait son esprit, et dans une juste proportion avec les autres perfectionnements de ses facultés. Aussi rien de ce qui fait sa véritable gloire ne peut être attribué à l'imitation de son rival. Quoique le célèbre carton de la bataille de Pise lui fût connu depuis longtemps, on ne voit dans aucune des productions de son époque florentine le moindre retentissement de cette manière de

dessiner, ce qui doit peut-être s'attribuer à l'aversion naturelle qu'il avait pour un homme qui affectait de mépriser le Pérugin et le Francia, son maître et son ami.

Mais à Rome, où le noble esprit de Raphaël prit une direction plus élevée, il était impossible qu'il méconnût plus longtemps la puissance de ce grand génie ; elle dut surtout se faire sentir quand il vit les peintures de la voûte de la chapelle Sixtine, soit que, par l'entremise de Bramante, il s'y fût introduit secrètement, soit qu'il partageât avec le public l'admiration générale qu'elles firent naître lorsque cette chapelle dont la voûte n'était encore peinte qu'à moitié lui fut ouverte [1].

C'est probablement après avoir vu les Prophètes de cette voûte que Raphaël peignit à fresque, en 1512, sur un pilier de l'église de Saint-Augustin à Rome, au-dessus d'un groupe de marbre d'André Sansovino, une figure du prophète Isaïe, accompagné de deux

[1] Les dates relatives à la peinture de la voûte de la chapelle Sixtine n'ont pas été parfaitement déterminées; Condivi et Vasari se contredisent. Michel-Ange vint à Rome au commencement de 1508, après avoir terminé et placé devant l'hôtel-de-ville de Bologne la statue de Jules II ; et peu de temps après l'arrivée de Raphaël, il dut être chargé des fresques de la Sixtine. Le livre de Francesco de Albertino *de mirabilibus Romæ*, achevé le 3 juin 1509, dit qu'alors le public était admis à voir les peintures de Michel-Ange à cette chapelle. En admettant qu'il ne soit question ici que d'une petite partie de la voûte, cette date n'en est pas moins très-extraordinaire. L'achèvement de ce travail fut loin d'être aussi rapide que l'indication de cet écrivain le ferait croire, puisque le journal de Grassi apprend qu'à Pâques de l'année 1512 la chapelle n'était pas débarrassée de ses échafaudages. Pour mettre à couvert la véracité des biographes de Michel-Ange, on peut supposer qu'il employa vingt mois, non continus, à peindre la voûte, et que le reste du temps fut pris pour les esquisses et les cartons.

enfants, qui en est une imitation manifeste. Mais, il faut l'avouer, on ne doit le regarder que comme un essai peu heureux dans un genre qui n'était pas le sien et où il ne persévéra pas. Les formes en sont lourdes et sans vigueur, et l'expression manque entièrement d'élévation. Cette fresque est en elle-même, de l'aveu général, une œuvre très-insignifiante et la moins bien qu'il ait exécutée à Rome. On sait d'ailleurs qu'elle a été repeinte par Daniel de Voltère [1].

C'est un grand avantage pour l'art que Raphaël, au lieu de se faire imitateur, soit revenu à ses propres inspirations, et qu'il n'ait emprunté à son rival que ce qui convenait au complet développement de ses propres facultés.

Les Sybilles de la chapelle Chigi de l'église Santa-Maria della Pace à Rome ont été exécutées plus tard, probablement dans l'automne de l'an 1514. Ces figures peintes par Raphaël lui-même sont très-belles, sans qu'il ait dû à Michel-Ange autre chose peut-être que la pensée générale. Les détails, les formes du dessin, le coloris, l'exécution lui appartiennent entièrement. On sait que les Prophètes de la même chapelle sont l'ouvrage de Timoteo Viti, le compatriote de Raphaël, qui les peignit sur les dessins de celui-ci; leur exécution n'est pas comparable à celle des Sybilles; cepen-

[1] Vasari prétend que Raphaël avait déjà peint un Isaïe, lorsque la vue des fresques de la Sixtine lui fit detruire ce premier ouvrage pour le recommencer dans le caractère vigoureux et grandiose de Michel-Ange. Si l'Isaïe a été peint, comme beaucoup de circonstances l'indiquent, seulement en 1512, il en résulte que ce n'est que dans cette même année que Raphaël a pu voir les Prophètes de la Sixtine.

dant le sentiment d'inspiration du prophète Daniel est très-bien exprimé [1].

Soit à Florence, soit à Rome, Raphaël a sans doute vu avec plaisir et admiration les statues antiques ; il y a puisé d'utiles enseignements, en a copié certains détails soit avec la plume, soit avec le crayon. Mais il faut y mettre cette restriction qu'il n'eut ni le temps, ni peut-être, comme la plupart de ses contemporains, le goût de se livrer à leur égard à cette imitation mécanique et scrupuleuse qui, dans les époques récentes, a été regardée comme nécessaire et s'est introduite dans la plupart des écoles. Du temps de Raphaël, l'étude des monuments antiques était fort restreinte. On ne les copiait guère que pour un besoin immédiat et pour être mis en place sans sévérité historique. Ces copies étaient traduites dans la manière habituelle de l'artiste

[1] Suivant M. de Rumohr, les Sybilles de l'église della Pace n'ont pu être peintes que vers l'an 1515. Le principal motif pour leur assigner cette date se tire des qualités qui y dominent. Dans la Messe de Bolsène, comme dans l'Héliodore, la forme est subordonnée à la couleur. On sait que l'importance donnée aux détails et la perfection de leur exécution les fait souvent ressortir au préjudice de l'apparence générale, et que quelques années après Raphaël abandonna à ses élèves le travail de ses fresques qu'ils ont peintes d'une manière peu harmonieuse et qui paraissent comme bigarrées. Mais dans celles des années 1513 et 1514, savoir : l'Attila et la Délivrance de saint Pierre, il arriva pour la première fois à se rendre entièrement maître du ton général et à établir un accord complet entre l'apparence des figures isolées et celle de l'ensemble. C'est une chose très-difficile à obtenir dans la peinture à fresque ; elle suppose une expérience consommée et une profonde méthode. Si on fait attention que Raphaël ne s'est jamais plus approché de ces dernières fresques, c'est-à-dire de celles où il avait atteint le point culminant de son talent que dans les peintures della Pace, où on le voit dominer complétement le mouvement, la pose et les formes de ses figures, on n'hésitera pas, en l'absence d'une autre preuve, à placer leur exécution dans les premières années du pontificat de Léon X.

qui en changeait ordinairement la composition, le type et le costume ; les pures études de forme étaient alors fort rares [1].

On en a un exemple dans la figure de l'Apollon placé dans une niche sur la fresque de l'Ecole d'Athènes ; elle est remarquable à cause du style pittoresque dans lequel elle est conçue, surtout si on la compare à plusieurs belles statues antique de ce dieu qui avaient alors été trouvées à Rome. Raphaël, dans un certain sentiment d'harmonie, a pensé sans doute qu'il fallait la faire accorder avec la manière d'être des autres personnages, et il paraît en outre avoir subi l'influence du grand sculpteur florentin, car la pose et le mouvement rappellent tout-à-fait la statue de captif destinée au tombeau de Jules II, qui est une des richesses du Louvre.

Quelle que soit l'importance réelle de la connaissance de l'anatomie et de l'étude des chefs-d'œuvre de l'antiquité, elles ne peuvent avoir contribué à l'établissement de ce que, comme nous l'avons déjà dit, Vasari appelait la nouvelle belle manière de peindre. Si l'on

[1] Il faut rectifier dans ce sens un certain passage de Vasari auquel on a donné une interprétation différente. Il dit que quoique Raphaël ait vu beaucoup d'antiquités (ou d'antiques) et qu'il étudiât continuellement, il n'avait pu donner à ses figures un caractère de grandeur. *E con tutto che egli havesse veduto tante anticaglie e che studiasse continovamente, non aveva pero per questo dato encora alle sue figure una certa grandezza.* MM. Quatremère de Quincy et Leclanché (p. 223, *Vie de Raphaël*), traduisent : *Quoiqu'il ait vu et étudié sans cesse les antiques de Rome.* M. de Rumohr affirme que le verbe *studiasse* est absolu et ne peut s'appliquer aux antiques, mais à l'étude de la nature, à son imitation, à son analyse, etc.; que les déductions qu'on a tirées de ce passage sont fausses ; que M. Quatremère de Quincy s'est laissé entraîner par sa prédilection pour les études académiques, etc.

porte ses richesses vers l'école où elle brille avec le plus d'éclat, vers les artistes lombards ou vénitiens qui se distinguent surtout par le charme de la couleur et du clair obscur, on reconnaîtra que le perfectionnement de leur technique pittoresque se montre de près de dix ans postérieur aux productions les plus dignes d'admiration que Raphaël et Michel-Ange exécutèrent dans cette manière [1]. C'est donc à ces grands artistes qu'il faut en rapporter le principe, et avant eux à Léonard de Vinci.

Celui-ci, comme on l'a déjà vu, transporta dans la peinture le talent et les goûts d'un statuaire. Il fut, même jusqu'à la recherche, aussi puissant qu'agréable, dans l'ordonnance générale, la disposition, l'arrangement, l'aspect de ses figures et dans la détermination de toutes leurs parties. Quoique la pratique de la peinture ait été toujours pour lui difficile et trop lente pour qu'il arrivât à en multiplier suffisamment les exemples, il était parvenu par ses méditations et par de patients efforts à faire saillir les formes et leur modelé avec une perfection entièrement inconnue, et à obtenir, avant tous les autres, de larges masses par l'emploi bien entendu de la lumière. La célèbre Cène de Milan, son plus grand ouvrage, est en trop mauvais état pour qu'on puisse s'en servir pour cette appréciation. Son carton du combat des cavaliers que la gravure d'Edelinck a conservé d'après une copie existante, peut encore moins être employé dans ce cas, mais on doit citer, comme très-instructif pour ce point de vue de l'histoire

[1] Gaudenzio Ferrari et Benvenuto Garofalo transportèrent ce renouvellement de Rome en Lombardie.

de l'art, son tableau inachevé de l'Adoration des mages de la galerie des Uffizi de Florence, où s'observe une simplicité remarquable dans la distribution générale; les personnages formant des groupes liés ensemble par grandes masses sont placés dans une obscurité commune, d'où ils ressortent par des reflets faibles et des lumières rompues. Cet exemple ne resta pas stérile pour ses contemporains. Fra Bartolomeo y puisa l'art d'éclairer ses tableaux, ainsi que la manière de les soutenir par l'emploi du brun sur brun [1].

Sans doute le Frate s'entretint souvent avec Raphaël, dont il était devenu l'ami, des perfectionnements dus au génie de Léonard ; d'un autre côté, Michel-Ange, qui avait été précédé et dirigé par celui-ci dans ses travaux anatomiques, ne cessa jusqu'à ses derniers jours d'honorer sa mémoire, et le tenait pour inimitable en beaucoup de points, ce qui suppose sans doute qu'il avait cherché à l'imiter.

Ainsi Léonard de Vinci, en simplifiant la division des plans, en agrandissant les masses, donna la première impulsion à Raphaël et à Michel-Ange qui le surpassèrent dans leurs travaux des salles du Vatican et de la chapelle Sixtine. Il est vrai que cette nouvelle manière de peindre ne se borne pas aux perfectionnements dont on lui fut redevable, qu'elle en comprend bien d'autres auxquels il est resté étranger. Ainsi, le choix du ton général, l'art de fondre et de nuancer les couleurs, le jeu d'un pinceau habile, ses artifices et ses effets, sont pour beaucoup dans le plaisir qu'elle fait éprouver.

[1] En quoi il a été suivi par d'autres florentins au préjudice de la clarté de leurs ombres et de la durée de leurs peintures.

Si on s'en rapportait à Vasari, les fresques de la voûte de la Sixtine possédaient la plus grande partie de ces qualités. Mais nous avons déjà indiqué quelle restriction il fallait apporter à ce jugement dont on a plusieurs fois montré la partialité [1]. Ici, d'ailleurs, il s'agit d'une question indépendante du caractère grandiose ou terrible qu'on ne peut méconnaître dans ces compositions.

Les essais de peinture de Michel-Ange que l'on possède en petit nombre, et qui datent de 1500 à 1506 [2], appartiennent tous sous le rapport pittoresque au style vigoureux, tandis que l'apparition de la nouvelle manière s'aperçoit déjà dans la Gloire peinte par Raphaël dès 1505, dans plusieurs des ouvrages qu'il fit à Florence et dans ce qu'il exécuta à la *Camera della Signatura*, avant d'avoir vu les peintures de la Sixtine mais il faut, quant à ces dernières, faire une distinction importante. Ce ne sont pas les figures du fronton de la voûte, c'est-à-dire celles qui forment la première moitié de l'ouvrage, et qui, terminées d'abord, furent provisoirement découvertes, qui sont remarquables par leur mérite pittoresque, mais bien celles qui furent exécutées

[1] Il y a dans les deux éditions originales de Vasari, relativement à l'influence que ces compositions purent exercer sur Raphaël, des contradictions et des inexactitudes évidentes qui ont été relevées par Lanzi (t. 1er, p. 72 et suivantes), et après lui par M. Quatremère de Quincy, p. 70.

[2] Ce sont une Sainte-Famille de forme ronde, peinte à la détrempe, de l'an 1503, qui est dans la galerie de Florence, et un autre tableau plus ancien et plus beau, aussi à la détrempe, à moitié terminé, qui a appartenu autrefois à madame Day, à Rome, et qui se trouve, dit-on, en Angleterre.

Le carton d'une madone préparé pour un tableau, chez le cavalier Buonarotti à Florence.

On connaît la gravure de Marc-Antoine ou du Vénitien, d'après le carton de la Guerre de Pise.

plus tard dans des espaces plus concaves et qui représentent des figures colossales. Par cette détermination chronologique, on est porté, contrairement à l'assertion de Vasari, à regarder Raphaël comme l'inventeur de la nouvelle manière.

Si Michel-Ange à son tour, vers la fin de son ouvrage, l'emporta sur son rival par la simplicité des masses et par les avantages qui en dérivent, celui-ci lui fut, par contre, supérieur par l'harmonie générale, la gradation des couleurs et le maniement adroit et spirituel du pinceau qui lui firent obtenir des effets auxquels le premier ne put jamais atteindre.

L'émulation de ces deux génies également hors de ligne a dû hâter le perfectionnement de la nouvelle manière, et peut-être aussi a été cause qu'ils ne se maintinrent pas longtemps au point le plus excellent, et qu'ils dépassèrent le but immédiatement après qu'ils y furent arrivés.

Ce qui devait être en outre pour eux un vif aiguillon, c'est l'impétuosité des désirs du pape, qui conservait dans un âge avancé les passions de la jeunesse, et qui peut-être en pensant à la mort qni s'approchait, voulait qu'on terminât dans le délai le plus court les projets de plus en plus grands qu'il ne cessait de former. La salle de la Signature ne fut pas plus tôt terminée, que Raphaël en commença une seconde dite de l'Héliodore, d'après l'un des principaux sujets qu'il y représenta. Il s'y employa pendant les années 1512 à 1514.

N° 81.

Dans la peinture qui représente *le Miracle de la messe de Bolsène*, et qu'il exécuta, assure-t-on, entièrement de

sa main, il a atteint la plus grande perfection qu'il était possible de donner à la fresque. Le travail en est plein de science et de puissance, l'harmonie générale ainsi que l'expression en sont admirables. Le portrait fier et hardi de Jules II, le caractère calme et sérieux des Suisses de la garde du pape et leur individualité nationale, si bien en opposition avec l'effervescence et la mobilité des Italiens, ainsi qu'avec l'air fin et souple des cardinaux et des gens d'église qui accompagnent le pontife, sont rendus avec une extrême intelligence. Mais, sous le rapport de l'histoire de l'art, ce tableau est surtout des plus remarquables. On y trouve toutes les qualités qui distinguent le Titien et son école ; la vigueur et la chaleur du ton, la couleur locale, l'indication délicate des transitions secondaires et des demi-teintes, les jeux de la lumière, un travail à la fois fondu et énergique.

Longtemps après l'exécution de la Messe de Bolsène, on voit le Titien, encore attaché à l'ancienne manière de l'école vénitienne, donner même à ses fresques l'aspect d'un émail diapré et poli. Si on compare la peinture célèbre qu'il exécuta dans la chapelle de confrérie qui est sur la place de Saint-Antoine à Padoue (ce qu'on appelle l'Ecole de Saint-Antoine), avec la Messe de Raphaël, on la prendra pour l'œuvre d'un écolier. Non-seulement elle lui est inférieure sous le rapport du dessin et de la vivacité des caractères, mais aussi sous celui du charme du coloris. A la vérité, le Titien vint plus tard à Rome, et, comme on doit le penser, ce n'est pas sans profit pour le développement de son talent qu'il vit les salles du Vatican.

Il ne serait pas impossible d'ailleurs que d'autres

peintres de Venise, le Giorgion lui-même, attirés par la renommée des grands travaux qui s'exécutaient à Rome, n'y fussent venus, et qu'ils aient transporté dans leur patrie la nouvelle manière, car on doit remarquer que la Messe de Bolsène a précédé d'environ huit ou dix ans le complet développement technique de l'école vénitienne.

N° 82.

La fresque de l'Héliodore est traitée avec le même sentiment que la Messe de Bolsène, mais avec une exécution beaucoup moins soignée et une sorte de négligence. Raphaël ne fit lui-même, assure-t-on, que le seul groupe du pape et de ses porteurs ; celui des femmes effrayées aurait été exécuté par Timoteo della Vite; le reste a été peint par ses élèves, particulièrement par Jules Romain et Pellegrino de Modène.

Cependant on admire dans cette peinture une force inaccoutumée et ces tons chauds et vigoureux que l'on vient de signaler dans la Messe de Bolsène. On voit que Raphaël avait voulu appliquer à la fresque les efforts qu'il avait faits pour s'approprier la manière du Giorgion, ce qu'on ne peut méconnaître notamment dans deux portraits à l'huile exécutés cette même année 1512, dont il sera question plus loin.

Du reste dans l'Héliodore, la vie intime et le caractère des personnages sont reproduits avec une telle vérité, ce qu'il y a de dramatique dans l'action est si bien exprimé, que cette fresque a toujours excité la plus grande admiration. Le groupe de l'Héliodore manifeste particulièrement le génie élevé de l'artiste en représentant les affections les plus violentes sans pour

cela porter atteinte à la beauté. C'est là un des principes les plus importants dans l'application des beaux-arts. La passion ne doit pas être nécessairement écartée ou amoindrie dans l'intérêt de la beauté, mais celle-ci doit toujours la dominer.

Si on compare les peintures de cette salle à celles de la Signature, on trouvera que les détails de dessin sont peut-être moins fortement exprimés; mais il y a plus de grandiose dans les formes principales, un emploi plus large de la couleur, plus de mesure dans la disposition générale, et le style pittoresque y prend pour la première fois le dessus [1].

L'Héliodore est la dernière des peintures exécutées par Raphaël dans les stanze du Vatican sous le gouvernement de Jules II, et peut-être n'était-elle pas terminée à la mort de ce Pontife arrivée au mois de février 1513.

Quoiqu'il paraisse peu vraisemblable que ce pape, qui attendait impatiemment l'achèvement de ses entreprises, ait consenti à laisser interrompre la peinture des salles du Vatican pour d'autres projets qui ne s'accordaient pas avec les siens, il n'en est pas moins certain que Raphaël a pu terminer quelques tableaux sur bois; son protecteur ne pouvant exiger qu'il abandonnât entièrement la peinture à l'huile, ni contrôler les ouvrages qu'il faisait chez lui. Cependant il n'en fit qu'un petit nombre sous son pontificat.

[1] On connaît un dessin (qui se trouve à Berlin dans la collection de M. de Savigny) dans lequel Raphaël montre comment il se préparait à l'exécution de l'Héliodore, en portant spécialement son attention vers l'étude du clair obscur et l'établissement de masses d'ombres dominantes.

Voici ceux que l'on rapporte à cette époque :

N° 83.

Portrait de Jules II.

Vasari mentionne particulièrement ce portrait, qui était si vivant et d'un effet si puissant, qu'il imprimait un sentiment de terreur à ceux qui le regardaient. Il se trouvait de son temps dans la sacristie de l'église de Santa Maria del Popolo; on ne sait ce qu'il est devenu.

On en connaît actuellement plusieurs exemplaires qui passent pour être l'original et qui sans doute, exécutés dans l'atelier de Raphaël et sous sa direction, ont pu jusqu'à un certain point être regardés comme tels. Cependant Jules II y a plutôt l'apparence d'un vieillard chagrin que cet aspect menaçant signalé par Vasari. Le plus excellent de tous est celui du palais Pitti qui a fait partie du Musée Napoléon. Cependant d'autres assurent que le portrait du palais des Uffizi est le plus ancien, quoiqu'il lui soit bien inférieur pour l'expression.

N° 84.

Portrait d'un Parmesan.

Ce portrait d'un favori de Jules II, que l'on croit être Evangelista Tarascono, a été vu par l'anonyme de Morelli; mais on ne le retrouve plus.

N° 85.

Portrait du marquis Federico de Mantoue.

Ce jeune prince, neveu de la duchesse d'Urbin, qui était à Rome pendant que Raphaël travaillait à l'Ecole d'Athènes où il a placé son portrait, s'y trouvait encore

en février 1513. Ce tableau faisait partie de la collection du roi d'Angleterre Charles Ier. Il appartient maintenant à M. Edouard Gray, à Londres.

N° 86.

Portrait de Raphaël.

Dans ce portrait, Raphaël vu jusqu'aux genoux et de trois quarts, et tourné vers la gauche, est assis devant une table, et paraît avoir vingt-cinq ans environ. On aperçoit au travers d'une fenêtre des ruines qui sont près de Rome. On connaît deux exemplaires ou copies de ce tableau qui, au milieu du dix-septième siècle, faisait partie de la galerie de Modène.

N° 88.

La Vierge dite de Lorette.

La Vierge tournée à gauche est placée derrière la couche où repose l'enfant Jésus; elle lève le voile qui le recouvre, et celui-ci tend vers elle ses deux bras ; saint Joseph, appuyé sur un bâton, se tient dans le fond.

Cette Sainte-Famille se trouvait autrefois avec le portrait de Jules II dans l'église de Santa-Maria del Popolo à Rome. On ne sut pendant longtemps ce qu'elle était devenue ; mais on est d'accord qu'en 1717 un Romain nommé Jérôme Lottorio en fit présent au trésor de Notre-Dame de Lorette. On a dit que les Français l'enlevèrent lorsqu'ils s'emparèrent de Lorette, mais on ignore ce qu'ils en firent. Cependant d'autres assurent qu'elle fut retirée du trésor de Lorette avant l'arrivée des armées de la République française, et que depuis ce temps elle reste cachée dans quelque petite ville d'Italie.

On en connaît plusieurs anciennes copies : Vasari en

signalait déjà deux faites par Bastiano di San Gallo, surnommé Aristotile [1].

Celle qui est au Louvre sous le n° 389, a été achetée en 1821 par Charles X, bien au-dessus de sa valeur. Elle présente beaucoup d'inégalités. L'enfant Jésus est bien supérieur pour la vie et la couleur à la tête de la Vierge qui est peinte avec sécheresse et sans esprit. On le croit l'ouvrage d'un artiste florentin. La galerie d'Orléans en possédait aussi une copie médiocre [2].

N° 89.

Madone de la maison d'Albe.

La Vierge assise par terre dans un paysage qui rappelle les bords du Tibre, tenant un livre de la main gauche, soutient de la droite l'enfant Jésus. Celui-ci entoure avec son bras gauche le cou de sa mère et saisit avec l'autre main une croix que le petit saint Jean lui présente à genoux.

Raphaël paraît avoir peint ce tableau peu après son arrivée à Rome, et on a remarqué que les plis du manteau de la Vierge ont quelque ressemblance avec ceux de son vêtement dans la Sainte-Famille de Michel-Ange qui a appartenu à Angelo Doni et se trouve à la tribune de Florence [3], et qu'il pouvait en être une imitation.

[1] Ce peintre n'est pas le même que le Bolonais Ridolfo Fioravanti, nommé à Moscou *Aristotile*, qui peignit des fresques dans l'église de l'Assomption, bâtie sous Ivan III, vers 1475.

[2] En mars 1847, on a exposé à Paris, au profit des indigents, une nouvelle Madone de Lorette que M. Ingres avait déjà vue à Rome en 1813, et qu'il regarde, dit-on, comme l'original.

[3] Cette Sainte-Famille, peinte à la détrempe, dont nous avons déjà fait plusieurs fois mention, est peut-être le seul tableau de chevalet qui existe de Michel-Ange. La Léda acquise par François I[er] a été

Planche 47.

Nous reproduisons d'après des dessins du Musée Wicar de Lille, que M. de Contencin a bien voulu nous copier avec un talent fort remarquable, deux précieuses esquisses originales de Raphaël faites pour cette madone. Dans l'une, la composition est presque entière, et on peut admirer avec quelle grâce et quel esprit le grand maître indiquait sa pensée.

L'autre est une étude faite d'après nature. La femme qui lui a servi de modèle a ces formes puissantes et presque masculines dont on doit reprocher l'excès à la Vierge de la Sainte-Famille de Michel-Ange dont nous venons de parler.

Ce tableau se trouvait jadis dans l'église des Olivetains à Nocera de' Pagani, dans le royaume de Naples. Après avoir fait longtemps partie de la galerie du duc d'Albe à Madrid, dont il a emprunté le nom, il a été acheté à Londres en 1836 pour le palais de l'Ermitage, au prix de 14,000 livres sterling [1].

brûlée du temps de Louis XIII comme étant une composition indécente. On ne sait ce qu'est devenue la Vierge avec l'enfant Jésus debout, qui était à Burgos du temps de Conca. (*Descrizione odeporica della Spagna*, 1793.)

[1] Voici ce que M. Viardot a écrit sur la Vierge du duc d'Albe, dont M. Rio a dit que nul tableau n'était plus propre à exalter les âmes pieuses qui veulent méditer sur les mystères de la passion.

« Je dois dire que cette Vierge elle-même n'est pas même acceptée « par tout le monde. J'ai entendu tel homme très-versé dans l'histoire « des monuments artistiques prétendre que Raphaël n'en avait tracé « que le carton, qui serait aujourd'hui dans je ne sais quel palais de « Rome, et que sur ce carton plusieurs peintures avaient été faites « par ses disciples. La Vierge d'Albe serait seulement la plus heu- « reuse des copies... »

M. Viardot ajoute : « Je crois que la Vierge d'Albe est de Raphaël, « par des motifs précisément inverses de ceux qui m'ont fait douter

N° 90.

Madone de la maison Aldobrandini.

L'enfant Jésus assis sur les genoux de sa mère présente un œillet au petit saint Jean qui est debout.

Ce tableau, dont Seroux d'Agincourt a donné le trait (planche CLXXXIV), a passé de la galerie Aldobrandini dans la collection de lord Gravagh à Londres, qui l'acheta à M. Day pour 1,500 livres sterling.

N° 91.

La Vierge au diadème.

Nous avons déjà parlé de ce tableau qui fait partie de la galerie du Louvre, et a été désigné aussi sous les noms de Vierge au linge et de Sommeil de Jésus.

N° 92.

La madone de Fuligno, ou la Vierge au donataire.

Ce grand tableau d'autel a été peint en 1511 pour Sigismondi Conti, de Fuligno, camerier et premier secrétaire du pape qui avait fait un vœu à la Vierge,

« des autres compositions du palais de l'Ermitage ; c'est qu'elle porte « un nom historique et de temps immémorial ; c'est qu'elle est admise « par les plus imposantes autorités outre la tradition ; c'est qu'elle « montre dans son style, dans ses formes, dans son faire, le génie et « la main du maître ; c'est qu'enfin elle est digne de lui. Quel autre « que l'auteur de tant de saintes et merveilleuses madones a pu « trouver cette heureuse et charmante disposition du groupe, ce « dessin hardi, correct et délicat, cette peinture sage et ferme, « ces traits, ces expressions de visage qui surpassent toute humaine « beauté ? »

Le carton dont veut parler ici M. Viardot est probablement le carton fait au crayon noir qui se trouve dans la sacristie de Saint-Jean de Latran à Rome. Le comte d'Outremont, à Liége, en possède un autre fort beau à la sépia et relevé de blanc qui passe pour l'original. Une première esquisse fait partie de la collection de dessins de l'archiduc Charles à Vienne.

après avoir été délivré du danger auquel un météore l'avait exposé.

Le donateur est représenté priant avec ferveur, ayant auprès de lui saint Jérôme. De l'autre côté, on voit saint Jean amaigri par les macérations du désert. C'est un type vigoureux qui rappelle ceux de l'école byzantine. Devant eux, saint François, dans l'ardeur d'une divine inspiration, intercède pour les fidèles. On a remarqué que la tête de saint François exprime une extase à la fois enthousiaste et douloureuse qui, dès lors, remplace de plus en plus, dans les tableaux d'église, cette ancienne disposition d'âme, calme, douce et pleine d'amabilité, que l'école mystique de l'Ombrie excellait à reproduire. Un charmant enfant tenant une tablette occupe le milieu de ce groupe de personnages. Rien d'angélique comme l'expression de son regard; la beauté de son corps est surhumaine; c'est une des plus pures créations du génie de Raphaël.

La Vierge, portée sur les nuages et soutenant son fils de la main gauche, est entourée d'une gloire de chérubins. On trouve plutôt en elle une femme agréable que le caractère de la mère de Dieu, et le mouvement de l'enfant est un peu recherché.

Le coloris de ce tableau est plein de fraîcheur et d'harmonie [1]. Raphaël l'exécuta lui-même; aussi l'emporte-t-il de beaucoup sur ceux qu'il fit faire dans la suite par ses élèves et auxquels il se contentait de donner les dernières touches.

[1] Si l'on avait plus de renseignements sur les premières années du Corrège, on aimerait à supposer que son génie s'est inspiré à la vue de ce tableau si remarquable sous le rapport du coloris et surtout du clair obscur.

Du temps de Vasari, ce tableau ornait le principal autel de l'église d'Ara-Cœli au Capitole. En 1565, il fut transporté à Fuligno, dans l'église de Sainte-Anne, du couvent des Comtesses (delle Contesse), par la sœur Anna Conti, nièce de Sigismond. Les Français s'en emparèrent en 1798; et, après avoir appartenu au Musée Napoléon, il est actuellement dans celui du Vatican.

N° 95.

Portrait de femme de la tribune de Florence, de l'an 1512.

Il représente une belle jeune femme d'un éclat et d'une plénitude toute méridionale. Elle est vue presque de face, la tête est ornée d'une guirlande de feuilles dorées et émaillées. Le chiffre MDXII est écrit en or sur le fond.

Le visage, la poitrine et la main présentent un travail vigoureux et instantané; les plis de la chemise, où beaucoup de petits détails sont exécutés avec soin, paraissent moins bien entendus. Ce tableau offre une puissance et une vérité de coloris que le seul Giorgion avait jusque-là obtenus; il a tellement la chaleur du ton et la manière de ce peintre qu'on le lui avait même attribué; mais on n'avait plus réfléchi que le Giorgion est mort en 1511, et qu'en outre on y trouve un charme ravissant, un esprit, un dessin entièrement raphaëlesques. Il ne peut être non plus donné à Sébastien de Venise, dont l'exécution et le maniement du pinceau sont tout différents [1].

[1] On avait cependant cru il y a déjà longtemps que c'était le portrait de Vittoria Colonna, marquise de Pescaire, peinte par Sébastien de Venise (plus tard appelé del Piombo), d'après un carton de

Il faut donc regarder Raphaël comme en étant l'auteur, en reconnaissant qu'il a subi l'influence du Giorgion que sans doute il n'a pu connaître personnellement, mais dont quelques ouvrages avaient nécessairement été portés à Rome. Cela est d'autant plus vraisemblable que Sébastien, qui fut un des meilleurs élèves du Giorgion, avait été appelé à Rome, précisément vers 1511, par Agostino Chigi pour orner sa maison et lui faire de la musique. Or Raphaël était au moins depuis 1510 lié d'amitié avec Chigi.

C'est à tort que ce portrait est désigné depuis le milieu du siècle dernier comme celui de la maîtresse de Raphaël ou de la Fornarina, puisqu'on connaît les portraits de la femme à laquelle on a donné ce nom [1]. L'inventaire des tableaux de la tribune de Florence de l'an 1589 mentionne celui-ci sans nommer la dame qu'il représente, ce qui prouve qu'on ne la connaissait plus alors. On présume cependant qu'il pourrait être le portrait de la Béatrice de Ferrare dont parle Vasari. Mais, comme en 1512 aucune princesse de la maison d'Este n'a porté ce nom, ce pourrait être une de ces improvisatrices qui se distinguaient alors par leur esprit et leur beauté. Celle-ci porte sa couronne poétique et son regard est inspiré. Il y a une lettre de Gratiosa Pia de Ferrare du 27 octobre 1523 à Pietro Bembo, dans laquelle elle lui adresse des compliments

Michel-Ange. Mais ce dernier tableau, dont le visage est de profil, a passé du palais Colonna dans la collection de M. Day à Londres.

[1] Le portrait de la maîtresse de Raphaël cité par Vasari se trouvait encore, en 1591 et 1677, dans la maison de la famille Botti, à Florence.

On croit le retrouver dans celui du palais Pitti, n° 239.

de la part de sa Béatrice, *le raccomanda la mia Beatrice e me insieme.*

N° 96.

Portrait de Bindo Altoviti.

Ce portrait d'un jeune homme d'environ vingt-deux ans, provenant de la maison Altoviti, a donné lieu à des incertitudes du même genre.

Bottari, qui mit un certain acharnement à y voir le propre portrait de Raphaël, s'appuyait sur une phrase ambiguë de Vasari [1], *a Bindo A. fece il ritratto suo, quando era giovane, che e tenuto stupendissimo.* La question est de savoir si *suo* est pour *di lui*, c'est-à-dire s'applique à la personne nommée (ce qui serait, dit-on, une façon de parler incorrecte), plutôt qu'au sujet de la phrase.

Bindo Altoviti, né en 1490, avait vingt-deux ans lorsqu'on fit ce portrait qui a été conservé pendant près de trois siècles, jusqu'en 1808, à Florence, dans sa famille, comme étant l'image de leur ancêtre qui y est représenté avec des cheveux blonds et des yeux bleus [2], tandis que Raphaël avait les cheveux et les yeux bruns. Il a l'apparence d'un jeune homme voluptueux et n'a rien de ce sentiment profond qui se trouve dans le portrait du peintre d'Urbin.

1 M. de Rumohr partage l'opinion de Bottari, et, conséquent avec lui-même, regarde le portrait de Raphaël indiqué sous le n° 47, comme le représentant mal. Il dit qu'on a quelquefois attribué à Jules Romain celui dont il est question maintenant, mais qu'il n'a jamais été en état, surtout à cette époque, d'imiter à ce point la méthode de son maître.

2 On l'a comparé d'ailleurs avec un buste en bronze de Bindo, fait lorsqu'il était âgé de cinquante ans par Benvenuto Cellini. Bindo était encore banquier à Rome sous Paul III.

L'exécution de ce tableau dont le coloris est encore plus chaud et plus vigoureux que celui du précédent, et qui doit être de la même année, est d'ailleurs telle que Raphaël eût été incapable de le peindre en 1505 ou 1506, alors qu'il n'aurait eu lui-même que vingt-deux ans.

Ce bel ouvrage, acheté par le roi de Bavière lorsqu'il n'était que prince royal, orne la Pinacothèque de Munich. Il y est désigné comme un portrait de Raphaël, sous le n° 585 ; mais on dit qu'à Munich même on a abandonné cette opinion.

N° 261.

Madone dell' impannata [1].

C'est encore, dit-on, à la demande de Bindo Altoviti, alors célèbre à Rome par sa beauté et son goût pour les arts, que Raphaël peignit une Sainte-Famille à laquelle il sut donner un charme nouveau, tant son génie était inépuisable à varier la composition d'un sujet qu'il avait maintes fois si admirablement traité.

La Vierge debout reçoit l'enfant Jésus que sainte Elisabeth lui présente. Celui-ci se retourne en riant vers une des saintes femmes, probablement la Madeleine, qui le touche du doigt. Saint Jean, âgé d'environ dix ans, est assis sur une peau de léopard.

Vasari mentionne ce tableau qui, de son temps, appartenait au duc Cosme. Après avoir été transporté au Luxembourg à Paris, il est actuellement au palais Pitti, à Florence.

Quoiqu'on connaisse des esquisses originales de

[1] Le nom de ce tableau lui vient d'un linge qui recouvre une fenêtre : *impannata*, châssis de papier ou de toile.

Raphaël faites pour cette composition, l'exécution du tableau est trop inégale et parfois trop médiocre pour qu'on puisse la lui attribuer. Il a peut-être donné quelques touches à la tête de l'enfant Jésus, mais le reste est l'ouvrage de ses élèves. Le saint Jean est surtout une addition qui lui est étrangère.

N° 97.

Madone de la galerie Bridgewater ou la belle Vierge.

Dans ce tableau, qui a fait partie de la collection du duc d'Orléans, la Vierge regarde son enfant avec une grâce ravissante, on ne peut rien comparer au charme du contour du petit Jésus qui, dans un mouvement plein de vivacité, saisit le voile de sa mère et tourne ses yeux vers elle.

Il appartient actuellement à lord Francis Egerton.

N° 98.

Vierge avec l'enfant debout.

L'enfant Jésus entoure de son bras le cou de sa mère et regarde en riant, pendant que la Vierge a les yeux modestement baissés. Ce tableau, qui faisait aussi partie de la galerie d'Orléans, a passé dans la collection du poëte et banquier Samuel Roger à Londres; il a malheureusement beaucoup souffert.

N° 99.

Sainte-Famille de Naples, dite *Madonna col divino amore.*

La Vierge et sainte Elisabeth assises toutes deux sur la terre, auprès d'une ruine, tiennent chacune leur enfant. Le petit saint Jean adore Jésus qui le bénit. Saint Joseph est à la porte de la ruine.

Ce tableau paraît exécuté dans les principales parties par Raphaël lui-même qui l'a peint pour Leonello di Carpi, seigneur de Meldola; il se trouve actuellement au Musée de Naples avec le carton original [1].

Vasari indique une copie faite par Innocenzio da Imola, qui est probablement à Althorp, dans la collection de lord Spencer.

N° 100.

La Vierge au poisson, madonna del Pez.

Cette charmante composition a été faite pour l'église de saint Dominique de Naples. Philippe IV, roi d'Espagne, la fit placer en 1656 à l'Escurial; par suite de l'invasion de l'Espagne, elle fut apportée à Paris en 1813, où on l'y transporta du bois sur toile. Retournée à Madrid en 1822, elle est placée au *Museo del Rey*.

[1] C'est sans doute de cette Sainte-Famille que parle M. Viardot (p. 294, des *Musées d'Italie*, 1842) : « On pourrait lui donner, dit-il, « le nom de Sainte-Anne, qui me semble cette fois le principal per- « sonnage. C'est une vieille femme aussi belle, aussi noble, aussi « charmante que peut l'être parmi les jeunes femmes, non-seulement « la Vierge sa voisine, mais même la Vierge à la chaise elle-même. « On ne saurait trouver, sous des traits flétris par l'âge, plus de cette « grâce indulgente et fine, de cette sensibilité dévouée et prudente « qui font la vraie beauté de la vieillesse. »

On indique aussi comme étant de Raphaël un autre tableau du Musée de Naples, qui représente la Vierge les mains jointes ayant son fils sur ses genoux, lequel bénit le petit saint Jean agenouillé devant lui. Sainte Elisabeth est auprès, soutenant le bras de l'enfant Jésus. Dans le fond, on voit saint Joseph qui entre dans l'appartement où se trouve une fenêtre donnant sur la campagne. Le Musée de Berlin en a une copie sous le n° 255, qu'on indique comme faite d'après le Raphaël de Naples. Ce tableau, qui a été gravé depuis peu sous le nom de la *Sainte-Famille à la bénédiction*, a été souvent attribué à Jules Romain.

M. Kugler rapporte ce tableau au pontificat de Léon X et doute qu'il soit de 1512.

Ce tableau, peint dans toutes ses principales parties par Raphaël lui-même, est d'un charme ravissant.

La présence du jeune Tobie que l'ange Raphaël conduit vers l'enfant Jésus, auquel saint Jérôme paraît faire une lecture, est motivée sur ce que les personnes affectées de maux d'yeux avaient une dévotion particulière pour l'église où ce tableau était placé dans l'origine. On trouve dans cet ouvrage toute la pureté et la chaleur des premières années de l'artiste réunies au style grandiose de son âge mûr. Rien de plus vrai et de plus digne que la tête de saint Jérôme; celle de l'ange Raphaël est d'une beauté toute céleste. Le jeune Tobie s'approche timidement avec la naïveté de son âge ; l'enfant Jésus a une expression divine, et ne peut trop admirer la noblesse de la Sainte Vierge, qui, les yeux baissés, semble méditer sur le mystère de la Rédemption. Le ton de la couleur est vigoureux et clair [1].

Parmi les protecteurs de Raphaël, on doit citer particulièrement Agostino Chigi, de Sienne. C'était un riche marchand en très-grande faveur auprès du pape auquel il prêtait souvent de l'argent même sans intérêts; aussi Jules II, qui l'employait comme un ministre des finances et le traitait en membre de sa famille, jusqu'à lui permettre, ainsi qu'à son frère, qui était ecclésiastique, de porter le nom et les armes de Rovere, lui procura-t-il les moyens d'accroître ses richesses en lui donnant le monopole du commerce de l'alun. Agostino aimait les lettres et les arts; il pos-

[1] M. de Rumohr place l'exécution de ce tableau sous le pontificat de Léon X, vers l'an 1515. M. Kugler la rapporte à l'an 1513.

sédait une imprimerie d'où sortaient d'excellentes éditions des auteurs grecs; il fit construire une charmante habitation (appelée maintenant la Farnésine) par Bartassard Peruzzi qui en peignit les voûtes, qu'embellirent aussi de leurs peintures les artistes les plus excellents, Raphaël, Sébastien de Venise, Antonio Razzi, Jules Romain, et où il donnait des fêtes splendides avec un luxe de prince.

Il apportait beaucoup de recherche à tout ce qu'il faisait faire; ainsi, on sait qu'il fit un marché, le 10 novembre 1510, avec un orfèvre, Cesarino [1] de Pérouse, pour l'exécution de deux clefs en bronze dont Raphaël devait fournir le dessin.

Agostino chargea surtout ce dernier d'orner les chapelles qu'il fit construire dans les églises de Santa-Maria della Pace et Santa-Maria del Popolo.

Nous avons déjà fait mention des sybilles et des prophètes qu'il fit peindre sur la voûte en arcade de la chapelle de la première de ces églises. Nous avons dit que Michel-Ange ayant traité le même sujet, l'emporta sans contestation sous le rapport du grandiose et du caractère, mais nous répéterons que Raphaël a montré aussi la grandeur de son génie en cela qu'après avoir vu ce qu'avait fait son puissant rival, il sut donner aux mêmes personnages une manière qui excita une nouvelle admiration et le surpassa par la beauté de la forme et l'entente du coloris.

[1] Ce Cesarino est le même dont il est question dans la lettre de Raphaël à Paris Alfani, que nous avons transcrite plus haut. Il s'appelait Cesare di Francesco Rossetti, et était très-ami de Raphaël qui le chargeait, comme on a vu, de ses commissions.

Raphael sous Léon X. — 1513, 1520.

Jules II était un souverain impérieux et persévérant qui, ayant décidé d'illustrer son règne par de grands travaux d'art, ne laissait ni trève, ni relâche, aux artistes éminents qu'il avait choisis. En les poursuivant de ses exigences impatientes, il les contraignit de déployer toutes leurs forces, les éleva pour ainsi dire au-dessus d'eux-mêmes et leur fit enfanter des prodiges. Il avait trouvé l'art à demi développé, il le fit monter pendant le peu d'années qu'il occupa le trône pontifical à une hauteur telle qu'elle est demeurée depuis inaccessible et qu'il ne reste à la postérité qu'à y jeter de timides regards.

A la vérité, ce pape ne possédait que peu d'instruction littéraire ; tout ce qu'il avait de génie et d'énergique volonté, il le porta dans ses relations avec Raphaël et avec Michel-Ange. Ayant la prévision de ce que leur talent pouvait produire, la foi en la possibilité d'arriver à des résultats nouveaux, le courage de s'attaquer aux plus vastes entreprises, il eut aussi la force nécessaire pour se préserver des distractions et des profusions qui ôtent aux caractères faibles les moyens d'accomplir de grandes choses.

Jean de Médicis, son successeur sous le nom de Léon X, que l'histoire littéraire a surtout traité en favori, était bien différent. Il possédait une instruction très-variée, se passionnait tour à tour pour les recherches savantes, pour la musique[1], pour les pro-

[1] La musique l'excitait au point de le mettre hors de lui-même et de le rendre comme fou.

ductions des arts; mais la diversité de ses goûts, son amour désordonné pour le luxe et les plaisirs, la prodigalité excessive qui lui laissait dissiper d'immenses ressources, l'empêchèrent de donner un caractère de grandeur à ce qu'il entreprit et d'en poursuivre l'exécution avec la suite et l'énergie nécessaires.

Jules II, sévère dans ses mœurs, rude pour son entourage, et n'appréciant que les services signalés, n'admettait auprès de lui que des hommes de génie dont il avait reconnu les grandes qualités.

La cour pontificale changea entièrement sous Léon X. Ses manières douces et affables, sa libéralité, y firent affluer de toutes les parties de l'Italie des savants, des poëtes, des gens de lettres, des artistes qui le célébrèrent à l'envi. Le goût de la littérature classique, alors en grande faveur, amena au détriment de la religion, l'indépendance des pensées et le relâchement de la morale. Les arts du dessin en éprouvèrent le contre-coup nécessaire. Aussi voit-on sur leurs fleurs les plus brillantes pointer déjà le signe de la décadence prochaine ; car, pour se maintenir à la hauteur où ils étaient parvenus, ils avaient besoin d'être soutenus par de fermes croyances et des pensées élevées.

Raphaël, accueilli comme il devait l'être par le nouveau pape, ne mit que peu d'interruption à ses travaux. Comme les appartements du Vatican devaient servir aux affaires publiques, il reçut l'ordre de les terminer immédiatement ; aussi nous apprenons par les inscriptions qu'ils portent qu'ils furent achevés dès la seconde année du pontificat de Léon X.

Il restait encore à peindre deux côtés de la seconde chambre ; on ignore quel sujet y aurait été traité.

Léon X désira qu'on y fît allusion aux actions les plus honorables de sa vie. Ainsi la captivité de saint Pierre [1] devait rappeler son courage pendant son emprisonnement et sa délivrance presque miraculeuse à la suite de la bataille de Ravenne ; l'histoire d'Attila détourné du pillage de Rome par l'influence de saint Léon devait signifier l'adresse avec laquelle Léon X sut déjouer les projets que Louis XII avait formés sur l'Italie.

Cette dernière composition est sans contredit un des plus admirables modèles de la peinture à fresque, par l'ordonnance, la vérité, la vie des personnages, la correction du dessin, la beauté et la force du coloris ; à droite, c'est une foule de cavaliers impétueux et sauvages ; les chevaux sont inquiets, flamboyants jusque dans la couleur de leur crinière ; à gauche, le pape sur un haquenée blanche, entouré de sa cour, forme par son calme et sa douceur une forte opposition, soit avec le prince des Huns, qu'épouvante l'apparition miraculeuse des protecteurs de l'Eglise, soit avec son véhément prédécesseur représenté dans un groupe voisin sur la fresque de l'Héliodore.

Dans celle de la délivrance de saint Pierre, il y a un effet de lumière qui était alors nouveau en Italie. Tantôt c'est la lumière qui émane du corps de l'ange qui éclaire la prison ; tantôt c'est celle d'un flambeau ;

1 On avait cru cependant que le sujet de la prison de saint Pierre était une allusion au titre de saint Pierre-aux-liens, que Jules II avait porté pendant son cardinalat, et même on s'est imaginé retrouver les traits de ce pape sur la figure de saint Pierre, qui n'a pas dans cette fresque la physionomie que l'usage a consacrée. (Voyez le passage d'une dissertation inédite de d'Hancarville sur les peintures de Raphaël, cité dans le t. v, p. 190, de *l'Histoire de Cicognara.*)

tantôt celle de la lune. Cet effet de nuit produisit un étonnement général.

Les deux peintures que Raphaël exécuta après la mort de son premier protecteur, du prince qui avait su deviner son génie et le pousser à son entier développement, furent l'effet de la forte impulsion qu'il en avait reçue. Si on compare entre elles les fresques des deux premières chambres du Vatican, celle où l'art est poussé à son plus haut point, on trouve dans la précédente une plus grande force dans le dessin, plus de noblesse dans les caractères, une âme plus élevée, plus de profondeur dans la pensée; mais dans la dernière un plus grand talent d'exécution et de composition, sous le rapport de la distribution de l'espace, de l'art de grouper et d'éclairer les masses; par un emploi plus large, plus sûr, plus ingénieux de la couleur, par une beauté et un coloris qui ne peuvent être surpassés. Il y a plus d'action dans les derniers ouvrages; les mouvements ont plus de vivacité, l'expression est plus marquée, les passions plus fortes; le dramatique y domine; elles saisissent plus rapidement et sont plus généralement comprises.

Les sujets de la chambre de la Signature ont une profondeur intellectuelle plus significative; elles procurent à l'esprit qui les pénètre une satisfaction plus élevée et plus complète.

La troisième chambre du Vatican, dite salle ou *Stanze di Torre Borgia*, dont Raphaël commença ensuite les peintures, en offre de fort inégales en raison de la part plus ou moins directe qu'il prit à leur exécution; le plus souvent il se contentait d'en faire les esquisses et abandonnait le reste à ses élèves. La plus remar-

quable de ces fresques, et celle où il travailla le plus de sa main, représente l'incendie du Bourg, événement qui remonte à l'an 847, sous le pontificat de Léon IV. La composition en est très-dramatique, toutes ses parties se trouvent dans un accord harmonieux, et il est certaines figures dont l'excellence n'a jamais été surpassée; telles sont les deux jeunes femmes qui apportent de l'eau, à la droite ; la mère qui cherche à sauver son enfant et à le donner à son mari ; le jeune homme nu qui descend en se suspendant avec les mains ; celui qui porte son vieux père qu'accompagnent un enfant et une femme âgée.

Ce sujet, en fournissant l'occasion de peindre le nu et de faire preuve de connaissances anatomiques, mit à même de comparer sous ce rapport Raphaël à Michel-Ange. L'avantage resta à celui-ci, qui donnait à son dessin et à son modelé un sentiment plus vif de la vie et animait pour ainsi dire chacune des fibres. Mais si on accorde ce point, il faut reconnaître aussi que Raphaël a plus de vérité et caractérise avec plus de naturel les formes qui conviennent aux différents âges. C'est en vain qu'on cherche cette distinction dans les ouvrages de son rival, qui dédaigne ces nuances délicates et n'admet qu'une nature conforme à l'idéal qu'il s'est créé et qui pour lui est l'art tout entier [1].

Les trois autres fresques de cette chambre représentent :

[1] On peut placer ici une observation que Cicognara applique aux prédécesseurs de Michel-Ange : c'est qu'avant lui l'anatomie servait à rendre raison de la structure du corps et de ses mouvements, mais non à faire briller aux yeux du spectateur la science de l'artiste.

Le pape Léon III se purifiant par le serment, en présence de Charlemagne, des accusations portées contre lui.

Le couronnement de Charlemagne, comme empereur ou roi d'Italie, par Léon III. Les principaux personnages ont les traits de Léon X et de Francois Ier, qui avaient fait alliance dans l'hiver de 1515 à 1516. Ces deux fresques, qui ont plus d'apparence que de mérite réel quant à l'exécution, ne sont d'aucune importance pour l'histoire de la peinture.

Sur la troisième, on voit la victoire remportée sur les Sarrasins, près du port d'Ostie, par le pape Léon IV. Certaines parties sont traitées avec beaucoup d'expression [1].

Ce qu'on appelle les loges du palais du Vatican [2] forme, par la réunion de la décoration architectonique, des ornements qui les couvrent et de leurs peintures, une œuvre à laquelle nulle autre ne peut être comparée.

Envisagées dans leurs détails, les petites figures ou arabesques [3] dues au pinceau de Jean d'Udine et celles

[1] Les peintures de cette salle sont les moins bien conservées de toutes ; et, pour les apprécier à leur valeur, il faut voir les beaux dessins que Raphaël a composés. Sébastien del Piombo les a d'ailleurs repeintes en grande partie, particulièrement la Victoire d'Ostie. L'antichambre ou salle des palefreniers ne conserve presque rien des apôtres ou des saints qui y avaient été peints en camayeu sur les dessins de Raphaël.

[2] Ces loges sont une espèce de galerie ouverte qui conduit aux appartements du pape, et est composée de treize arcades, ayant chacune une petite voûte ou coupole qui contient quatre sujets, ce qui en fait en tout cinquante-deux, quarante-huit tirés de l'Ancien-Testament et quatre du Nouveau. Ces derniers sont les plus négligés de tous.

[3] Nommées en Italie *grotesques* parce qu'on en découvrit d'abord d'analogues dans les grottes ou souterrains des tombeaux romains ou des palais des empereurs.

de stuc qui occupent la corniche sont vraiment admirables, mais on peut trouver à redire que les scènes bibliques peintes au plafond, quoique très-précieuses par elles-mêmes, particulièrement les histoires de Moïse et de Joseph, ne tiennent là qu'une place secondaire auprès de sujets beaucoup moins importants avec lesquels elles n'ont aucun rapport. C'est là un emploi peu convenable et sans dignité de représentations qui semblaient avoir perdu toute leur signification par suite de l'esprit qui régnait alors à la cour du pontife, et rien ne pouvait être plus opposé à la véritable inspiration de Raphaël que de se prêter à l'absence de tout sentiment sérieux dans les idées qu'il avait à reproduire.

Sur les murailles et les piliers, on voit une étonnante complication de formes naturelles et d'imagination capricieuses, et dans les peintures des voûtes, il en est beaucoup, surtout parmi les premières, qui sont pleines de grâce et de charme et traitées avec chaleur.

Raphaël se contenta du reste de composer des dessins ombrés et relevés de blanc dont plusieurs se conservent encore; Jules Romain fit tous les cartons, et les nombreux élèves qui suivaient son école se partagèrent le besogne [1].

[1] Voici d'une manière plus détaillée les noms des peintres auxquels on attribue l'exécution des loges :

Première coupole. — La Création du Monde, peinte par Jules Romain. La figure du Père Eternel paraît imitée du type employé par Michel-Ange aux voûtes de la Sixtine.

Deuxième coupole. — Création de l'Homme, peinte par Jules Romain. On attribue cependant à Raphaël lui-même l'Adam et l'Eve chassés du paradis, répétition annoblie des figures de Masaccio à la chapelle Brancacci.

Troisième coupole. — Histoire de Noë, peinte par Jules Romain.

Quoique Raphaël ait déployé dans les loges une grande fécondité d'invention, il s'appliqua bien plus sérieusement encore à la composition des célèbres cartons destinés à être reproduits en tapisseries pour la chapelle Sixtine. Il se surpassa lui-même dans ces cartons inspirés par le sentiment le plus délicat, et ce n'est pas par hasard qu'on y rencontre des souvenirs du Masaccio et du Filippino, car il a cherché là plus qu'ailleurs à se renfermer dans le style modéré. Aucun des personnages de ses compositions ne ressemble à un portrait ; il leur donne un caractère d'individualité plein de vie et de vérité, conforme à leur position. Ces figures, en quelque sorte idéales, bien éloignées de l'insignifiance des formes académiques, sont à la fois animées et dégagées de tous les accidents de la nature individuelle. Les vêtements, qui suivent les traditions anciennes, sont de la plus grande simplicité et en

Quatrième coupole. — Histoires d'Abraham et de Loth, par François Penni.

Cinquième coupole. — Histoire d'Isaac, par le même.

Sixième coupole. — Histoire de Jacob, par Pellegrino de Modène.

Septième coupole. — Histoire de Joseph, par Jules Romain.

Huitième coupole. — Histoires de Moïse, par Perin del Vaga ou Jules Romain.

Neuvième coupole. — Histoires de Moïse, par Raphaël del Colle.

Dixième coupole. — Histoires de Josué, par Perin del Vaga.

Onzième coupole. — Histoires de David, par Perin del Vaga.

Douzième coupole. — Histoires de Salomon, par Pellegrino de Modène.

Treizième coupole. — Nouveau-Testament, par Perin del Vaga ou Jules Romain.

Dans la deuxième et la troisième suite d'arcades du même étage, on trouve d'autres peintures renfermant les sujets du Nouveau-Testament, faites par des artistes fort ordinaires des époques postérieures.

même temps d'une beauté remarquable. C'est le style historique le plus pur ; aucun maître n'est entré plus avant dans les secrets de la pensée, dans les diverses relations de la vie, avec un développement moral aussi élevé et aussi sérieux et un dramatique aussi saisissant.

Ces précieux tapis, qui [1] coûtèrent au pape la somme de 70,000 écus d'or, étaient une création fastueuse de sa magnificence. Nous avons déjà vu que Sixte IV, qui fit construire la chapelle qui porte son nom, la fit couvrir de fresques par les artistes les plus distingués de son temps, que Jules II lui donna une grande célébrité par les peintures incomparables de la voûte confiées à Michel-Ange, et qui étaient alors dans tout leur éclat. C'est peut-être pour lutter avec Michel-Ange qu'on imagina de garnir le bas de cette chapelle avec des tapisseries tissues de laine, de soie et d'or, exécutées à Arras, ce qui les a fait appeler Arazzi, d'après les cartons de Raphaël. C'était un moyen de l'emporter en somptuosité, en luxe et en éclat sur tout ce qui avait été fait jusque-là pour la décoration de ce monument. Ces tapis [2], au nombre de dix, apportés à Rome peu de temps avant la mort de Raphaël [3], furent placés le 26 décembre 1519 dans les espaces inégaux laissés entre les pilastres de la chapelle, et produisirent par

[1] Voyez W. Guun. Cartonensia, or an historical ad critical account of the tapestries in the palace of the Vatican. London, 1831.

[2] M. C. J. Nieuwenhuis, qui a fait le catalogue des tableaux du roi des Pays-Bas, dit que c'est à Bruxelles et non à Arras qu'ont été confectionnées ces tapisseries.

[3] On a trouvé cependant, d'après des renseignements recueillis par le docteur Gage, que dès 1518 ces tapis étaient en partie terminés et rendus à Rome.

leur richesse et leur beauté un étonnement général. Les cartons furent exécutés dans les années 1515 et 1516, avec l'aide de Francesco Penni et celui de Jean d'Udine, particulièrement pour les ornements des bordures. On a cependant avancé qu'ils étaient des années 1513 à 1514, d'après leur comparaison avec le style de la fresque d'Attila. A Arras, le travail des tisseurs fut, dit-on, surveillé par Van Orley, qui avait étudié sous Raphaël [1].

Dix de ces tapisseries qui représentent l'histoire des Apôtres, sont désignées comme tapis de la vieille école, pour les distinguer de ceux qui ont pour sujet la Vie de Jésus-Christ et qu'on appelle tapis de la nouvelle école. Ils essuyèrent toutes sortes d'aventures. Enlevées lors du sac de Rome en 1527 par les troupes du duc de Bourbon, ils arrivèrent, on ne sait comment, dans la possession du connétable de Montmorency qui, après les avoir fait remettre en bon état, les donna en 1555 au pape Jules III. Depuis lors on les employa à décorer la façade de l'église de Saint-Pierre pendant la fête du Saint-Sacrement. On assure qu'en 1798 ces riches tapisseries tombèrent dans les mains de juifs qui crurent retirer beaucoup d'or en les brûlant. Ils en firent l'essai sur le tapis de la seconde série qui représentait la Délivrance des âmes des limbes, mais n'y ayant pas trouvé leur profit, ils les vendirent à Gênes. Ce n'est qu'en 1808 que le pape Pie VII les recouvra pour un prix élevé, quand on n'espérait plus les retrouver. Enfin en 1814, on les plaça dans les

[1] Michel Coxcie, que De Piles indique également, était alors trop jeune pour avoir été aussi chargé de ce soin.

chambres du Vatican dites de Pie V. Au milieu de ces déplacements, ces tapis ont beaucoup perdu de leur éclat primitif et ont été raccommodés en certains endroits. (Le demi-tapis qui représente l'Aveuglement d'Elymas a été presque entièrement détruit.) On y peut remarquer que, même lorsqu'ils étaient dans leur fraîcheur, le dessin ne pouvait se comparer à celui des cartons, mais ils en conservaient la composition, et ajoutaient l'éclat de leur magnificence à ce que le génie de Raphaël y avait imprimé de grandiose et de saisissant.

Les cartons originaux restèrent à Arras après la confection des tapis ; cependant il n'y en avait plus que sept quand, en 1629 ou 1630, Rubens les fit connaître à Charles Ier, roi d'Angleterre, qui les acheta et les fit placer à White-Hall. Lorsqu'on mit en vente les collections de Charles Ier après son exécution, Cromwell fit acheter ces cartons par l'Etat; plus tard Louis XIV avait décidé Charles II à les lui céder, et cette promesse allait être réalisée par les soins de Barillon, son ambassadeur à Londres, lorsque l'opposition du comte de Daruby fit échouer cette tentative. Ils étaient encore découpés en longues bandes pour favoriser le travail des tisseurs, quand Guillaume III les fit rassembler, coller sur toile et ordonna de construire à Hampton-Court toute une salle destinée à les contenir. Malgré cela ils furent plusieurs fois transportés en différentes localités, particulièrement à Windsor. Depuis 1814, on les a replacés à Hampton-Court.

Quelques-uns de ces cartons sont aussi bien conservés qu'il est possible de l'être à une peinture à l'eau qui date de plus de trois siècles.

Voici l'énumération succincte des tapisseries et des cartons :

1° *La Pêche miraculeuse.*

Le carton qui est à Hampton-Court, est un des mieux conservés, et paraît avoir été exécuté de la main de Raphaël pour servir de modèle aux autres. Les poissons et les grues sont de Jean d'Udine.

2° *Jésus-Christ remettant les clefs à saint Pierre*, ou *Pasce oves.*

On croit le carton qui est à Hampton-Court exécuté par François Penni.

3° *La Lapidation de saint Etienne.*

Ce tapis est plus petit que les deux autres.

4° *La Guérison du boîteux.*

Sur le carton qui est à Hampton-Court, on reconnaît en plusieurs parties la main de Raphaël.

5° *La Mort d'Ananie.*

Raphaël a exécuté en partie le carton qui est à Hampton-Court.

6° *La Conversion de saint Paul.*

Le cardinal Grimani possédait à Venise, en 1521, le carton original colorié, peut-être se l'était-il procuré à Arras.

7° *Elymas frappé d'aveuglement.*

Il ne reste plus que le haut de ce tapis.

Plusieurs têtes sont exécutées par Raphaël sur le carton conservé à Hampton-Court.

8° *Paul et Barnabé à Lystra.*

Le carton est à Hampton-Court.

9° *La Prédication de saint Paul à Athènes.*

Le carton est à Hampton-Court.

10° *Saint Paul dans la prison de Philippi.*

Ce tapis est plus étroit que les autres.

Au-dessous de ces grands tapis, on a figuré comme des socles de métal doré représentant en relief les événements de la vie de Jean de Médicis, jusqu'à son exaltation sous le nom de Léon X, ainsi que les traits de l'histoire apostolique. A la place des pilastres de la chapelle se trouvaient des arabesques variées, de l'invention la plus agréable.

Un autre carton avait été exécuté pour le tapis qui devait être placé à l'autel de la chapelle Sixtine ; il représentait le Couronnement de la Sainte-Vierge en présence de la Sainte-Trinité, d'anges, de saint Jean-Baptiste et de saint Jean. Les figures étaient plus grandes que nature. On ne le connaît que par d'anciennes gravures. On ne sait quel a été son sort.

Il existe une seconde suite de douze tapis ayant pour sujet la Vie de Jésus-Christ et une allégorie, qui furent, dit-on, donnés en présent à la basilique de Saint-Pierre par le roi de France François Ier, à l'occasion de la canonisation de saint François-de-Paule, laquelle eut lieu le 1er mai 1519. Il est difficile de croire, comme on l'a écrit, que ce jour même ils ornèrent cet édifice [1]. Il est probable que le roi en fit alors la promesse et qu'il chargea Raphaël d'en composer les cartons. Celui-ci en proposa quelques esquisses, ainsi qu'on peut en juger par les dessins qu'on possède encore, particulièrement ceux du Massacre des Innocents, mais il était loin d'avoir accompli sa tâche lorsque la mort vint le surprendre moins d'une année après. Jules

[1] On croit qu'ils n'ont pu être terminés avant 1523.

Romain et ses autres élèves [1] se chargèrent de la continuer, ce qui se reconnaît distinctement sur plusieurs compositions. Aussi, comme nous l'avons déjà indiqué, les désigne-t-on sous le nom de *tapis de la nouvelle école* [2]; ils se trouvent avec les premiers dans les salles de Pie V au Vatican. En voici la liste :

1° *Le Massacre des Innocents.*

Cette composition a été divisée en trois parties, sans doute par les élèves de Raphaël [3].

2° *L'Adoration des Bergers.*

Le carton paraît avoir été fait par Jules Romain, sur une esquisse de Raphaël.

3° *L'Adoration des Rois.*

Il en est de cette composition comme de la précédente.

4° *La Présentation au Temple.*

D'une composition et d'une exécution insignifiantes.

5° *La Résurrection de Jésus-Christ.*

Ce sujet doit être attribué à Jules Romain.

6° *Apparition de Jésus-Christ à la Madeleine.*

Les figures sont lourdes et les compositions sans caractère.

7° *Le Christ dans les Limbes.*

Ce tapis a été brûlé, en 1798, par des juifs qui vou-

[1] Il s'y trouve aussi des caractères et des accessoires qui appartiennent à l'école flamande, et qui feraient croire que quelques cartons auraient été exécutés en Flandre sur de petites esquisses de Raphaël.

[2] *Arazzi della scuola nuova*, par opposition avec *Arazzi della scuola vecchia.*

[3] On connaît une autre composition du même sujet représentant des mères désespérées et cherchant à s'enfuir, gravée par Marc-Antoine d'après un dessin de Raphaël.

laient en retirer l'or. On ne le connaît que par des gravures ou des répétitions.

8° *Le Christ avec les pèlerins d'Emmaüs.*

La composition doit être d'un élève de Raphaël avec des additions faites par des Flamands.

9° *L'Ascension de Jésus-Christ.*

D'une exécution très-médiocre.

10° *La Descente du Saint-Esprit.*

L'exécution en est également très-faible, mais une esquisse de Raphaël a pu en fournir le sujet.

11° *Un sujet allégorique* qui représente la Religion, la Justice et la Vérité, paraît l'œuvre d'un disciple de Raphaël et se reporter au pontificat de Adrien VI, d'après la devise *Candor illæsus*, adoptée par Clément VII lorsqu'il n'était que cardinal.

On a aussi attribué à Raphaël cinq tapis ayant pour sujets des jeux d'enfants qui ont été gravés par le Maître au Dé. Les quatre premiers doivent être donnés à Jean d'Udine, d'après l'indication de Vasari ; un cinquième, qui représente huit Amours jouant dans un bois, a tout-à-fait le caractère des compositions raphaëlesques.

Léon X chargea encore Raphaël des peintures d'une grande salle du Vatican qui conduit aux appartements du pape et qui a reçu le nom de salle de Constantin, d'après les sujets qui y sont représentés. Notre artiste avait préparé plusieurs esquisses et terminé le carton de la Bataille de Constantin contre Maxence. Son intention était de le peindre à l'huile, pour entrer en lutte avec Sébastien del Piombo, qui avait peint aussi avec beaucoup de succès la Flagellation du Christ dans une chapelle de l'église de San-Pietro in Montorio

d'après un carton que Michel-Ange lui avait fourni. Il fit préparer à cet effet un côté de cette salle et peindre à l'huile, comme essai, par Jules Romain et François Penni, deux figures allégoriques de la Justice et de la Clémence. L'ouvrage n'alla pas plus loin de son vivant. Ses élèves ayant sans doute remarqué que la peinture à l'huile n'a pas le brillant de la fresque et qu'elle s'obscurcit facilement, firent changer la préparation des murs et l'exécutèrent à fresque sous le pontificat de Clément VII.

Les sujets principaux que l'on a figurés comme si c'étaient des tapisseries, sont :

1° *L'Allocution de Constantin à ses soldats*, autrement dite : *la Vision de Constantin.*

On sait que Raphaël avait fait des esquisses pour cette composition à laquelle Jules Romain fit des changements et des additions de mauvais goût, comme ce nain difforme qui se trouve sur le devant à droite, et qu'il ajouta, dit-on, pour plaire au cardinal Hippolyte de Médicis, auquel ce nain appartenait. Les deux jeunes pages qui sont auprès de Constantin sont également de l'invention de Jules Romain. Le ton vigoureux et frais indique bien qu'on a eu raison de l'attribuer à ce dernier.

2° *La Bataille de Constantin contre Maxence.*

Cet ouvrage hors de ligne en son genre est la représentation la plus vraie et la plus riche en épisodes que l'on puisse donner d'une grande bataille. Tout y concourt au développement de l'action qui y est clairement exposée, et on y trouve toute la noblesse et le grandiose que Raphaël savait donner à ses compositions. Jules Romain ne paraît pas s'être permis de change-

ments en l'exécutant; ainsi les habillements, les armes, sont bien de l'époque. On a remarqué en effet que Raphaël se conformait mieux à la vérité historique du costume que ne le firent ses élèves, en y comprenant Jules Romain, qui confondait souvent le costume du moyen âge avec celui de l'antiquité.

On croit que Jules Romain se fit aider par ses propres élèves, si l'on en juge par la couleur plus noirâtre des ombres et des carnations; le ton général a quelque chose de froid, mais le dessin et l'exécution sont très-bons.

3° *Le Baptême de Constantin.*

Saint Sylvestre, sous les traits de Clément VII, baptise l'Empereur dans le baptistère de Latran. Cette composition, que l'on attribue à Jean-François Penni, n'appartient pas à Raphaël. L'ensemble en est froid et les personnages manquent de ce sentiment profond et de cette vie qui apparaissent dans tout ce qu'a fait le peintre d'Urbin.

4° La quatrième peinture représente la Donation de la souveraineté de Rome, faite au pape par Constantin.

Dans cette fresque, qui est de l'invention de Jules Romain, il y a de fort belles parties, des groupes très-pittoresques, mais auxquels on peut reprocher d'avoir peu de rapport avec le sujet principal dont l'action est d'ailleurs concentrée dans deux personnages seulement. On retrouve dans cette peinture l'exécution légère et la couleur fraîche de Raphaël del Colle, auquel elle est attribuée.

On voit dans la même salle huit figures de papes assises dans des niches, et aux côtés de chacune d'elles

deux personnages allégoriques parmi lesquels on remarque la Justice et la Clémence peintes à l'huile, dont il a été fait mention ci-dessus. Sur les socles et dans d'autres espaces, il y a en outre de nombreux sujets et des cariatides de la composition de Jules Romain.

Pour compléter la liste des ouvrages qui occupèrent Raphaël au palais du Vatican, il faut indiquer les peintures à fresque d'une chambre de bain faisant partie d'un appartement situé au-dessus des loges et habité par le cardinal Bernardo da Bibiena, en qualité de secrétaire intime de Léon X, et où il mourut le 9 novembre 1520. C'est bien à tort qu'on a désigné cette chambre d'environ dix pieds en carré comme le cabinet de Jules II, puisque cette partie du Vatican ne fut bâtie qu'après sa mort. D'ailleurs, une lettre de Pietro Bembo au cardinal da Bibiena, en date du 19 avril 1516, est relative aux sujets de ces peintures que le cardinal fournissait lui-même.

Des figures isolées de génies ou d'amours victorieux, des divinités montées sur des chars, des animaux, en occupent les divers compartiments, mais il y a surtout sept compositions principales empruntées aux fictions les plus gracieuses de la mythologie. Ce sont : 1° la Naissance de Vénus; 2° Vénus, Thétis, ou Galathée sur un monstre marin ; 3° Vénus blessée par l'Amour ; 4° Vénus retirant une épine de son pied, dite aussi Vénus à Cythère. (Cette peinture a été retirée de cette chambre ; on conjecture qu'elle y existait, car on la voit à la villa Palatina) ; 5° Jupiter et Antiope, ou Pan et Syrinx ; 6° Vénus et Adonis, ou Vénus et Anchise; 7° Vulcain et Pallas, ou la Naissance d'Erechtée.

Les quatre premières de ces fresques portent le cachet du génie de Raphaël et sont remarquables par la beauté des formes et le charme de la composition; elles l'emportent par leur élégance et leur noblesse sur les trois dernières qui ont un tout autre caractère. Ainsi il y a dans le Pan et Syrinx, et dans Vénus et Anchise, qui sont de l'invention de Jules Romain, quelque chose de licencieux qui ne se retrouve jamais dans les productions de Raphaël. Le dernier sujet, faible de composition et de dessin, ne peut appartenir qu'à un de ses moindres élèves.

Ces sujets mythologiques eurent un tel succès, qu'ils furent non-seulement plusieurs fois gravés, mais qu'on en répéta cinq dans l'ancien péristyle (antichambre ou loggia) de la villa Palatina [1], qui est maintenant la pro-

[1] Cette villa porte ce nom, parce qu'elle est située sur l'emplacement du palais des empereurs.

La construction, aujourd'hui renfermée dans le parc du prince Borghèse, que l'on appelle la *Villa Rafaele*, ne lui a jamais appartenu et il ne l'a pas habitée. On voit dans une des petites pièces qui la composent une peinture à fresque que l'on croit exécutée par Perin del Vaga, et qui représente les Noces d'Alexandre et de Roxane. Il n'est pas douteux qu'elle ne soit faite d'après un dessin de Raphaël, qui s'est exercé plusieurs fois à tracer l'esquisse de cette composition en se conformant à l'ancienne description faite par Lucien, du tableau d'action qui avait le même sujet. Dans la même pièce, se trouve une allégorie peinte d'après un dessin de Michel-Ange (des hommes lancent des traits vers un but). C'est sans motifs qu'on a cru que quatre portraits de femmes qui sont dans cette villa représentent des maîtresses de Raphaël.

Les peintures de la villa Lante, sur le Janicule, sont dues à Jules Romain, qui les exécuta pour Baldassare Turini après la mort de Raphaël.

Enfin nous ajouterons que Raphaël a exécuté pour la chapelle de la villa Magliana, maison de chasse du pape Léon X, une peinture ayant pour sujet le Martyre de sainte Félicité et dont la composition se retrouve, dans une gravure de Marc-Antoine, telle qu'elle était avant que la construction d'une fenêtre en ait détruit le groupe principal.

priété d'un Anglais. Ce dernier ouvrage paraît avoir été exécuté par Jules Romain, après la mort de Raphaël, pour un duc Mattei auquel appartenait cette habitation alors fort petite.

Nous avons déjà parlé de la villa construite par Baldassar Peruzzi, pour Agostino Chigi. Cet édifice, connu sous le nom de la Farnesine, depuis qu'un décret du pape Grégoire XIII l'assigna en 1580 au cardinal Alexandre Farnèse, et qui appartient maintenant au roi de Naples, doit sa célébrité aux fresques de Raphaël.

La principale, qui est presque en entier de sa main, se trouve dans une salle située du côté du Tibre et où existaient déjà des fresques de Peruzzi. Elle représente le triomphe de Galathée, tel qu'il est raconté dans la narration des cyclopes de Philostrate, et a été peinte au commencement de l'an 1514, ainsi qu'on le déduit d'une lettre de Raphaël au comte de Castiglione, où il l'entretient du modèle idéal qu'il s'était formé à ce sujet.

Les figures en sont de grandeur de nature. La beauté de l'ordonnance, l'exécution franche et hardie, le choix, la vérité et la vigueur des formes du nu, la grâce divine de Galathée, excitèrent une admiration générale. Dans cette peinture, on voit triompher le beau le plus élevé et un sentiment tout céleste sur les idées voluptueuses ou sensuelles; c'est la victoire de l'âme sur les sens.

La Galathée était peinte depuis assez longtemps, lorsque Raphaël voulut enfin s'acquitter de la promesse faite à Agostino Chigi, en entreprenant pour la même villa les fresques du péristyle ou de la loggia qui est

du côté du jardin [1] et qui représentent la fable de l'Amour et de Psyché. Mais comme il était alors surchargé de besogne, il se contenta d'en faire les cartons et de peindre, comme pour servir de modèle, la figure d'une des grâces vue de dos, dans le sujet où l'Amour montre à ces divinités sa maîtresse et les implore pour elle. Malheureusement cet exemple ne suffit pas pour inspirer ses élèves; ils ne purent s'élever au sentiment du beau et de la vie qui l'anime ; la pureté du dessin, l'excellence du modelé, la puissance de la couleur et du style, la finesse du pinceau restèrent inimitables. Travaillant sur des cartons peut-être légèrement arrêtés, ils ne conservèrent ni la délicatesse des contours ni cette animation qui donne la vie ; ils employèrent pour les carnations une teinte d'un rouge de brique; en sorte qu'il n'a résisté des qualités supérieures du modèle que ce qu'elles avaient d'indestructible; c'est-à-dire le charme de la composition et le mouvement. Ces fresques, après avoir d'ailleurs beaucoup souffert des injures du temps, ont été repeintes en grande partie par Carle Marate.

Ces défauts d'exécution attirèrent à Raphaël des reproches publics, et appuyés sur ce que des tableaux à l'huile sortis de son atelier et qu'il faisait faire par ses élèves, offraient de pareilles imperfections. On prétendit que son talent avait baissé et qu'il avait cessé d'être lui-même. Raphaël ne fut pas indifférent à ces propos, et, pour les démentir victorieusement, il commença le tableau de la Transfiguration.

[1] Suivant M. de Rumohr, la Galatée est postérieure à l'histoire de Psyché.

Un des services que la rectitude et l'activité de son esprit ont rendus à l'art, est d'y avoir introduit de la manière la plus convenable possible les sujets mythologiques. Il avait fait depuis longtemps une étude du costume des anciens et l'avait appliqué aux compositions historiques. C'est ce qui se reconnaît dans l'Ecole d'Athènes, dans les Muses du Parnasse, dans les figures accessoires de cette première salle, et un peu plus tard dans les Huns de l'armée d'Attila, où il a exécuté les bas-relifs de la colonne Trajane [1].

Mais c'est surtout depuis l'avènement du cardinal de Médicis au siége pontifical, et lorsque les souvenirs classiques étaient devenus à la mode, qu'on le vit s'abandonner dans ses productions à cette liberté naïve et gracieuse, à ce charme provocateur des plaisirs des sens qui est le caractère spécial des anciens mythes et qu'il sut combiner merveilleusement avec les éléments de l'art moderne. On ne saurait trop admirer avec quelle pureté, quelle élévation de goût, il traita les sujets qui semblaient les plus propres à exciter les passions, et quelle décence il donna même à la nudité la plus complète. Le triomphe de Galathée est sous ce rapport une œuvre extraordinaire et qui reste le modèle du genre.

[1] La charge d'inspecteur de tous les monuments antiques de Rome que Léon X lui conféra, le mit à même de se familiariser encore plus avec eux et d'acquérir les notions les plus exactes sur l'art des anciens. Il est surtout à louer pour avoir accommodé aux exigences de la peinture moderne les formes de l'iconographie antique et pour avoir remplacé par une alliance pleine de convenance la manière bizarre et arbitraire usitée avant lui, tandis qu'à des époques récentes on s'est asservi avec trop de timidité à ce qu'on appelle l'exactitude historique.

La fable de Psyché peinte sur les voûtes de la loggia du palais de la Farnesine, nous fournit l'occasion la plus naturelle de parler de l'histoire de l'Amour et de Psyché, composée d'après le récit d'Apulée, et qui a été attribuée à Raphaël. Elle se trouve sur trente-deux anciennes gravures originales, dont trois sont d'Augustin le Vénitien, et les autres du graveur qui avait pour marque BV, et qu'on appelle Maître au Dé; le sujet y est toujours expliqué par huit vers italiens.

Vasari, dans la Vie de Marc-Antoine, en attribue l'invention à Michel Cocxie, qu'il fut à même de connaître personnellement à Rome en 1532, précisément dans le temps que travaillait le Maître au Dé. Cette allégation est très-vraisemblable. Cependant après avoir vu les fresques que Michel Cocxie peignit à Rome dans l'église de Santa-Maria dell' Anima, quoiqu'il s'y montre imitateur de Raphaël, il est difficile de le regarder comme ayant été en état de composer seul cette histoire de l'Amour et de Psyché. On ne peut nier d'un autre côté qu'il n'y ait sur plusieurs de ces dessins des traces des habitudes de la Flandre, et des indécences dont Raphaël était incapable. Le dessin est en général lourd, les bras de femme sont longs et forts d'une manière disproportionnée, leur corps a l'embonpoint des Flamands. La délicatesse du sentiment avec laquelle il rendait la beauté et la vérité du nu manque entièrement, ainsi que la belle disposition des draperies. On doit présumer que Michel Cocxie posséda de légères esquisses de Raphaël et qu'il les mit à profit en y ajoutant beaucoup du sien [1]. Les graveurs italiens

[1] Mariette, dans sa lettre à Bottari, attribue les dessins à Raphaël.

purent aussi avoir cherché, de leur côté, à rendre plus raphaëlesque la manière flamande du dessinateur. La question serait plus facile à résoudre si on possédait quelques-uns des dessins originaux, mais M. Passavant, qui a fait des recherches très-complètes, n'a pu en trouver un seul, et l'indication donnée à ce sujet par Bottari paraît inexacte.

Maître Roux a fait d'après ces compositions quarante-cinq dessins qui ont été peints sur verre, en grisaille, en 1545, par Bernard de Palissy, pour le connétable Anne de Montmorency. Il s'en trouvait vingt-deux morceaux recueillis par Alexandre Lenoir au Musée des monuments français. Félibien a fait mention de tapis représentant vingt-six de ces histoires qui existaient au garde-meubles du roi de France. On en vit deux pièces servant de décoration au portail de Notre-Dame de Paris, dans les fêtes de l'Empire.

Après nous être étendu sur les peintures du Vatican et de la Farnesine, qui sont sans contredit les ouvrages les plus importants que le génie de Raphaël ait créés, il nous faut revenir sur nos pas pour passer en revue les tableaux à l'huile qu'il exécuta à Rome pendant le pontificat de Léon X; ils sont nombreux, et appartiennent à l'époque où son talent avait atteint tout son développement.

N° 111.

Portrait de Phœdra Inghirami.

Ce portrait du bibliothécaire du Vatican, est admirable pour la vérité de l'expression, la beauté du modelé et le talent d'exécution ; il est en pleine lumière, comme le sont quelques portraits de Jean Holbein

dont il rappelle tout-à-fait la manière. On a avancé que Raphaël avait pu voir des tableaux d'Holbein qui auraient été apportés à Rome par Erasme, qui s'y trouvait à l'époque de l'élection de Léon X, mais on n'a pas réfléchi qu'Holbein n'avait alors que quinze ans.

Tommaso Inghirami, d'une noble famille de Volterre, avait deux ans quand il perdit son père, et fut recueilli par les Médicis qui se chargèrent de son éducation ; il montra de bonne heure son esprit et ses connaissances. Le nom de Phædra lui vint de ce qu'il improvisa devant le cardinal de Saint-George des vers latins pendant une représentation de *l'Hippolyte* de Sénèque, interrompue par la maladresse des machinistes. Jules II le nomma évêque de Raguse. Dans le conclave où Léon X fut élu, il remplissait les fonctions de son secrétaire intime, et c'est dans le costume de cet emploi et la plume à la main qu'il est représenté ; il est mort en 1516, à l'âge de 46 ans.

Ce portrait, après avoir fait partie du Musée Napoléon [1], est retourné au palais Pitti à Florence.

N° 114.

Portrait de Julien de Médicis.

Né en 1479, mort en 1516, Julien était le plus jeune frère de Léon X, celui qui reçut de François Ier le titre de duc de Nemours.

Vasari fait mention de ce portrait dont il vante particulièrement le coloris, comme se trouvant de son temps chez les héritiers d'Ottavien de Médicis. On dit que la maison Gaetano Capponi a vendu il y a peu

[1] Il est à tort désigné dans le livret de 1814 comme le portrait du cardinal Fedro Inghirami.

d'années à un étranger un tableau tout pareil à la copie qu'on en conserve dans la Galerie de Florence et qui est attribuée à Alessandro Allori, après l'avoir été à Vasari.

Raphaël a eu deux occasions différentes de peindre Julien de Médicis. La première fois, lorsque celui-ci visita son frère, en 1513, et en 1514, lorsqu'il revint à Rome avec son neveu Laurent.

N° 115.

Portrait de Laurent de Médicis.

Né en 1492, mort en 1519, Laurent est le père de la reine de France Catherine de Médicis.

On ne sait ce qu'est devenu ce portrait mentionné par Vasari avec le précédent. On a prétendu que c'est celui du Musée Fabre, à Montpellier, lequel provient du poëte Alfieri ; mais la question n'est pas résolue [1].

N° 116.

Portrait de Bernardo Dovizio da Bibiena.

Ce cardinal de Santa-Maria in Portico, né en 1470, est mort en 1520.

Raphaël fit deux fois le portrait de ce prélat qui était un de ses amis les plus intimes.

Un des deux, qui se trouve en Espagne dans le Musée de Madrid, a été apporté dans ce pays par le comte de Castiglione, lorsqu'il y alla en qualité d'Ambassadeur de Clément VII. Il y passe pour être le portrait du cardinal de Granvelle, quoique celui-ci

[1] Il y a au Musée de Montpellier un autre portrait d'un homme portant de la barbe, peint sur toile, qu'on attribue aussi à Raphaël. Ce tableau se trouvait en 1824 dans une villa près de Sienne.

n'ait eu que dix-sept ans à la mort de Raphaël. Il a été gravé en 1834 et désigné comme celui de Julien de Médicis, depuis pape sous le nom de Clément VII [1].

Le palais Pitti possède le second portrait. Il ressemble au précédent, mais ne paraît pas être entièrement de la main de Raphaël. M. de Rumohr croit y reconnaître la manière de Girolamo da Cotignola et ne pense pas que Raphaël y ait travaillé.

Bibiena, qui est représenté en costume de cardinal, et ne reçut la pourpre romaine qu'en septembre 1513, ne peut avoir été peint qu'après cette date [2].

N° 117.

La sainte Cécile.

En octobre 1513, une noble et pieuse Bolonaise, Elena Duglioli dite del Oglio, conçut, comme par une inspiration divine, le projet de faire construire une chapelle à sainte Cécile, dans l'église de Saint-Jean in Monte près de Bologne. Un de ses parents, Antonio Pucci, en fit les frais [3]; et, par l'intermédiaire de

[1] M. Viardot, qui ne paraît pas s'être préparé suffisamment à la connaissance des tableaux qu'il visitait dans ses voyages, a cru reconnaître dans le portrait du cardinal en robe et bonnet rouges du Musée de Madrid, à sa figure maigre, à son long nez aquilin, à toute sa ressemblance avec le grand Condé, ce cardinal Jules de Médicis pour qui fut faite la Transfiguration, lorsqu'il était évêque de Narbonne, que Raphaël a peint en pied près de Léon X, dans son tableau de la galerie Pitti, et qu'on voit aussi à la *National Gallery* de Londres, en compagnie de Sébastien del Piombo.

[2] Ce tableau a fait partie de la galerie du Louvre. Dans le *Manuel du Musée français*, on donne par erreur le portrait de Bibiena pour celui d'Inghirami et réciproquement.

[3] C'est par erreur qu'une inscription placée dans cette chapelle en 1695 en indiqua la fondation en 1510. Jean d'Udine, qui peignit les instruments de musique de ce tableau, ne vint trouver Raphaël à

son oncle, le cardinal de Santi Quattro, on chargea Raphaël de faire le tableau d'autel ; il semble que l'artiste ait été dirigé par une inspiration semblable, tant il l'a empreint d'une chaleur et d'une harmonie toute divine. La beauté des formes, la force de l'expression, le charme de la couleur font de ce tableau un chef-d'œuvre admirable ; il est d'une puissance de coloris qui n'a jamais été surpassé ; qu'on lui compare les productions les plus célèbres sous ce rapport, l'Assomption de la Vierge de l'Académie de Venise par le Titien, le saint Sébastien de Dresde et le saint Jérôme de Parme par le Corrège. A l'aspect de la première, il semble qu'on entende les chants d'allégresse d'une fête religieuse ; les autres vous inspirent le sentiment d'une joie expansive, mais la sainte Cécile vous élève à une ardeur toute céleste ; c'est la nature humaine devenue insensible aux passions et aux souffrances de la terre, absorbée dans la béatitude des visions extatiques.

Ce tableau, commencé en 1513, ne fut terminé que trois ans plus tard. Raphaël l'envoya à son ami Francia, qui se chargea de le placer dans la chapelle de Sainte-Cécile [1]. Nous croyons inutile de décrire plus au long

Rome qu'en 1511, après la mort du Giorgion. M. de Rumohr se trompe donc en disant que c'est sous le pontificat de Jules II qu'il a été peint.
On a dit que ce tableau était placé sur l'autel des Bentivogli par l'ordre desquels il avait été exécuté.

[1] Comme on l'a déjà dit, le Francia mourut l'année suivante, le 6 janvier 1517, non par suite assurément du sentiment de jalousie que lui aurait inspiré la vue de ce chef-d'œuvre, sentiment qu'il ne connut jamais : c'est à tort que d'après Malvasia on lui attribue un tableau d'autel daté de 1526. Cette peinture, qui se trouve dans la Pinacothèque de Bologne, est de son fils Giacomo.

ce tableau qui, après avoir fait l'ornement du Musée Napoléon, a été vendu en 1815 et se trouve actuelle- au Musée de Bologne.

N° 118.

La Vision d'Ezéchiel.

Dans le même temps [1], Raphaël envoya à Bologne au comte Vincenzo Ercolani un petit tableau représentant la vision d'Ezéchiel. La figure de Jéhova [2], qui rappelle plutôt celle de Jupiter que le type consacré dans l'Eglise chrétienne, a, malgré ses petites dimensions, un caractère de toute-puissance et un grandiose qui conviennent parfaitement à la vision du prophète hébreu. Les animaux symboliques eux-mêmes n'ont rien de terrestre dans leurs formes.

C'est peut-être à l'imitation de Michel-Ange que Raphaël s'est permis d'introduire ici l'image de Jupiter; cela nous montre qu'un changement s'était opéré dans la manière d'envisager l'art, et que, conformément aux opinions qui ont prévalu chez les modernes, on admit qu'on pouvait revêtir les idées, les sujets, de formes arbitraires qui leur fussent entièrement étrangères. Jusque-là, sans s'en rendre compte, la forme sortait de l'idée elle-même et se perfectionnait organiquement chaque

[1] Le comte Malvasia (*Felsina Pittrice. Vite di Francesco Francia*) rapporte ce tableau à l'année 1510, mais il est nécessairement moins ancien. Le caractère du dessin, l'exécution du modelé, le mouvement indiquent une autre époque. Vasari le place après la sainte Cécile. Si on trouve qu'un paiement de huit ducats a été fait pour ce tableau, ce n'est qu'un à-compte des arrhes qui assuraient l'exécution qu'on en ferait plus tard.

[2] Vasari y voit la figure du Christ, M. Quatremère de Quincy y reconnaît celle d'Ezéchiel et non celle du Père-Eternel.

fois que la nécessité en faisait une obligation. On était alors loin du temps de ce peintre qui avait osé imiter une tête de Jupiter pour reproduire avec plus de majesté celle de Jésus-Christ, et dont, par un miracle, la main se dessécha subitement.

Il existe plusieurs exemplaires de cette composition; les connaisseurs sont divisés sur la question de savoir quel est l'original.

Celui qui était à Bologne a été acheté vers l'an 1643 par le Poussin pour M. de Chanteloup. Il a passé ensuite dans la galerie d'Orléans, a été vendu à Londres en 1798 pour huit cents livres sterling, et se trouve à Stratton dans la collection de sir Thomas Baring.

Celui qui est au palais Pitti se trouvait en 1589 à la tribune de la galerie de Florence, ainsi que le témoigne un catalogue rédigé cette même année. Il a fait partie du Musée Napoléon.

M. Waagen (t. II, p. 245. *Kunstwerke und Künstler*) et M. Passavant donnent la préférence à cet exemplaire qu'ils trouvent exécuté avec plus de précision et de correction que le premier. Cependant M. de Rumohr, qui, à la vérité, n'a pas vu le tableau de Londres, croit que celui du palais Pitti n'a été peint que vers le milieu du XVI[e] siècle, d'après le tableau de Bologne, lequel, suivant lui, serait l'original.

N° 119.

Une Nativité de Jésus-Christ.

Vasari dit que Raphaël envoya à Vérone aux comtes de Canossa un grand tableau représentant la Nativité de Jésus-Christ où l'on admirait particulièrement un effet

d'aurore et une figure de sainte Anne. Il ajoute d'ailleurs que le duc d'Urbin fit faire une copie de ce tableau par Taddeo Zucchero. Il ne reste aucune trace de l'original, ni aucune gravure qui en conserve le souvenir [1].

N° 120.

Portrait du comte Baldassare Castiglione [2].

Ce tableau, qui porte le n° 1,195 de la galerie du Louvre, est exécuté avec une grande finesse ; il a, dans le modelé et dans l'harmonie des couleurs, plus d'affinité avec la madone de Saint-Sixte qu'aucune autre production connue, et paraît au docteur Waagen être du même temps. On y trouve employée avec un art admirable la série des plus fraîches couleurs. Raphaël y a rendu avec amour l'expression aimable et spirituelle de son ami et protecteur le célèbre auteur du Cortegiano.

Une lettre de Pietro Bembo au cardinal Bibiena, du 19 avril 1516, fait mention de ce portrait. Vers le même temps, le comte Castiglione le célébra dans une pièce de vers latins que son épouse Hippolyte Torelli est censée lui adresser.

Sola tuos vultus referens Raphaelis imago
Picta manu, curas allevat usque meas [3].

[1] M. Leclanché dit cependant, dans une note de sa traduction de Vasari : « Il existe une belle copie de ce tableau par Taddeo « Zuccheri. » Longhena (dans sa traduction italienne de l'ouvrage de M. Quatremère de Quincy, Milan, 1829) dit, p. 158, que cette copie se trouvait au temps de Lanzi dans la famille Leopardi, à Ozimo, mais les expressions de Lanzi sont moins explicites.

[2] Né en 1473, mort en 1529 à Tolède en Espagne.

[3] Comme il est question de son fils dans ces vers, il est probable qu'ils sont de l'année 1517 ou 1518.

Il est probable qu'il l'emporta avec lui dans son ambassade en Espagne [1]; au temps de Rubens et de Rembrandt, ce tableau se trouvait dans les Pays-Bas. Le premier en exécuta une copie qui faisait partie de sa succession, et Rembrandt en fit un dessin au bistre que possède l'archiduc Charles, à Vienne. On croit que le tableau appartenait à don Alphonso de Lopez, conseiller du roi d'Espagne à Amsterdam. Crozat pensait qu'il provenait de la collection de Charles Ier, roi d'Angleterre, qui avait acquis une partie des tableaux du duc de Mantoue. Dans les mémoires historiques sur la famille Castiglione, imprimés en 1606, on apprend qu'elle conservait un second portrait du comte Baldassar attribué à Raphaël et qui n'était peut-être que de l'un de ses élèves. On suppose que c'est celui qui est à Rome chez le duc Torlonia et qui diffère du premier en ce que la tête est découverte; on ne le croit pas original.

N° 224.

Portrait d'Antonio Tebaldeo.

Né à Ferrare en 1463, Tebaldeo est mort en 1537.

Une lettre du 19 avril 1516 de Pietro Bembo au cardinal da Bibiena parle de ce portrait comme peint avec une vérité et une ressemblance telles que rien ne pouvait sous ce rapport lui être comparé. Ce tableau est perdu.

Vasari nous apprend que Raphaël avait déjà placé

[1] M. Viardot présume qu'un portrait du Musée royal de Madrid, qui est celui d'un gentilhomme à barbe noire, coiffé d'une large toque, pourrait bien être un portrait de Castiglione, peint un peu plus jeune que ne le montre le tableau du Louvre.

sur son Parnasse la figure de ce poëte, mais il est difficile de la distinguer au milieu de celles où elle se trouve confondue.

Quoique Tebaldeo ait eu 53 ans en 1516, on a cru avoir retrouvé son portrait dans un tableau représentant un homme d'environ 35 ans, provenant, dit-on, de la galerie de Modène, lequel a appartenu au professeur Scarpa de Pavie et qui est actuellement chez son frère, à La Motta, entre Trevise et Udine. La tête et la main peuvent être de Raphaël, mais les vêtements et le paysage ne sont pas de lui et ont une manière différente.

N° 225.

Portraits d'André Navagero et d'Agostino Beazzano.

Raphaël fit sur une même toile les portraits de ces deux écrivains vénitiens pour leur ami commun Pietro Bembo. Ce sont des têtes pleines de vie et d'une individualité frappante, peintes à grands traits et avec ce coloris chaud qui prouve que l'artiste pouvait sous ce rapport marcher l'égal des peintres de Venise les plus renommés.

Navagero (né en 1483, mort en 1528) a une physionomie mâle et le regard sévère; sa barbe est brune et frisée. Beazzano a au contraire une expression de douceur et l'air agréable d'un homme bien élevé ; il est sans barbe.

Ces portraits doivent avoir été faits au plus tard au printemps de l'an 1516. L'anonyme de Morelli les cite comme les ayant vus à Padoue dans la maison de Pietro Bembo; ils se trouvent au palais Doria à Rome, où on les désigne à tort depuis longtemps comme

représentant Bartolus et Baldus, deux célèbres jurisconsultes du XIVe siècle.

M. Viardot dit que de trois portraits d'hommes en buste qui se trouvent au Musée royal de Madrid, un seul de leurs modèles est connu jusqu'à présent ; c'est le fameux jurisconsulte Barthole de Sasso ferrato. M. Viardot dit ailleurs que le portrait de Madrid est meilleur que celui du palais Doria.

N° 226.

Madone à la chaise, ou *Madonna della seggiola.*

Ce tableau précieux, entièrement de la main de Raphaël, n'est pas mentionné par Vasari, mais il est indiqué dans l'inventaire des objets d'art de la tribune de la Galerie de Florence dressé en 1589. Après avoir été transporté à Paris, il orne actuellement le palais Pitti.

Ce qui distingue ce tableau entre tous n'est pas seulement le sentiment intime d'une composition qui par elle-même est admirable, mais c'est principalement le charme magique répandu sur le visage éblouissant de beauté de la madone ; elle n'est cependant pas d'un caractère très-élevé ; elle n'a rien de divin, mais la régularité de ses formes est si harmonieuse, il y a tant d'amabilité, de finesse, de vivacité dans l'expression de sa physionomie, que son regard vous charme [1].

[1] Aucune copie, encore moins aucune gravure n'a jamais pu rendre le charme séducteur et l'effet extraordinaire de ce tableau. Il y a actuellement plus de trente-deux ans que j'ai vu la Vierge à la chaise, et son image est restée présente à ma pensée comme le serait une vision miraculeuse, effet qu'a produit également sur moi un autre chef-d'œuvre, la Madone de Saint-Sixte de Dresde.

Le sérieux enfantin du petit Jésus relève encore la grace séduisante de la mère [1].

La couleur claire et brillante, malgré quelques ombres rigoureuses, rappelle plutôt le travail de la fresque que celui de la peinture à l'huile. Aussi on présume que Raphaël l'exécuta pendant qu'il était occupé aux travaux du Vatican. Il est peint avec beaucoup de hardiesse et une liberté de pinceau extraordinaire; mais dans toutes ses parties les teintes sont si vraies et disposées avec une connaissance si approfondie de leurs nuances réciproques que, vues à quelque distance, il semble qu'elles soient fondues ensemble de la manière la plus délicate. C'est au point que M. de Rumohr, qui probablement n'a pu l'examiner de très-près, a cru, en se fondant sur ce que les couleurs étaient fortement adoucies, qu'il avait été exécuté en 1510, alors que Raphaël était occupé de l'Ecole d'Athènes, et on peut, suivant lui, y reconnaître le goût dans lequel il a peint cette fresque, à la lourdeur des traits, à l'ampleur des draperies, aux formes plus larges et à la mollesse du travail.

M. Viardot avoue qu'avant d'avoir vu la Vierge à la chaise, peut-être avait-il admiré Raphaël plus encore sur parole et d'après la grandeur de son nom que par son propre goût et sa conviction intime. Elle a été pour lui la révélation de son auteur que jusque-là il n'avait compris que très-imparfaitement. Révélation, dit-il, est le mot propre, car les ouvrages de Raphaël qu'il avait vus avant ne lui ont paru qu'au retour avoir bien réellement et pour lui cette beauté divine, cette supériorité incontestable qu'il leur donnait, un peu sur la foi d'autrui, par habitude et par imitation. M. Viardot ajoute : tout homme qui reste un quart d'heure devant ce tableau et qui n'est pas ému jusqu'aux larmes, qui ne sent pas s'allumer dans sa poitrine ce noble et saint mouvement qu'on appelle admiration, celui-là n'est pas né pour les arts.

[1] L'enfant Jésus paraît pâle et souffrant ; on l'a trouvé trop fort et manquant d'élégance ; on a dit que c'était un enfant du peuple.

Il est probable que l'artiste avait en vue, lorsqu'il a fait ce tableau, un modèle particulier, mais il n'a pas de ressemblance avec le portrait de femme de la tribune de Florence qui porte la date de 1512. Dans celui-ci, les formes sont puissantes, tandis que celles du visage de la madone sont fines et délicates. D'autres pensent y retrouver les traits de la jeune fille dite la maîtresse de Raphaël, au moins autant que le sujet peut le permettre [1].

N° 227.

Madone della Tenda [2].

Cette composition est analogue à la précédente ; seulement la Vierge est vue de profil ; elle serre l'enfant Jésus contre son sein et paraît, dit le livret du Musée de Munich, dans l'expression d'une mère inquiète, réfléchir sur son sort futur.

On en connaît plusieurs exemplaires ; celui qui paraît être l'original se trouvait encore, dit-on, en 1808 dans l'appartement du prince des Asturies à l'Escurial. Transporté en France et en Angleterre en 1813, il fut acquis par sir Thomas Baring, qui le vendit au grand regret de ses compatriotes en 1814 au prince royal de Bavière pour 5,000 livres sterling. Il se trouve à la Pinacothèque de Munich sous le n° 588.

[1] M. Viardot remarque qu'elle s'éloigne du type ordinaire des vierges de Raphaël et de toute l'école qui l'avait précédé. C'est la seule de ses madones qui ne baisse pas les yeux, qui les jette autour d'elle et les fixe sur d'autres yeux. Moins modeste, moins virginale, elle est un modèle de la beauté idéale, non pas à la façon des chrétiens, mais plutôt à la façon des Grecs. Raphaël a peint là une Vénus chrétienne.

[2] Un rideau qui occupe le fond de ce tableau dont la forme est carrée, lui a donné son nom.

D'autres assurent cependant que ce tableau était en Angleterre en 1789 dans la collection de J. Purling et que celui qui se trouvait en Espagne pourrait bien y être encore ; mais M. Viardot, qui a décrit les madones du Musée de Madrid, n'indique pas qu'il y soit, et il dit que celui du Musée de Munich, qui ne rappelle que de loin la Vierge à la chaise, peut être regardé, d'après le dessin et la couleur, comme une imitation faite par André del Sarte.

Le roi de Sardaigne en a un troisième exemplaire qu'il a acheté un prix élevé, lorsqu'il était encore prince de Carignan, au professeur Boucheron de Turin. Il provenait du cardinal delle Lanze qui en avait fait présent à la belle comtesse Piossasco (plus tard Porporati) d'où il passa à sa fille la comtesse Broglio, qui le laissa vendre par son intendant pour 800 francs. On croit que ce n'est qu'une belle copie peinte par Perin del Vaga.

N° 228.

Le Portement de croix, dit *le Spasimo de Sicile*.

Ce nom lui vient de ce qu'il a été peint pour l'église de Santa-Maria dello Spasimo du couvent des Olivetains à Palerme.

Ce tableau, excellent sous tous les rapports, a surtout été admiré pour sa belle ordonnance, la clarté de l'exposition, la vérité et la variété des caractères, la vivacité de l'expression. On trouve dans la noble figure du Christ, avec l'élévation qui appartient à une âme divine, le complet épuisement des forces corporelles. C'est là cet idéal impossible à réaliser que l'art chrétien s'était proposé dès l'origine, et que Raphaël a atteint de la manière la plus heureuse dans cette

célèbre composition. Le Christ ne présente pas un type intermédiaire entre ceux de Jupiter et d'Apollon, comme Raphaël Mengs le prétendait, trompé qu'il était par le point de vue esthétique qui le dominait de son temps; il un a type totalement étranger à celui des divinités antiques.

Toutes les parties de ce grand tableau sont traitées avec un soin tout particulier. On sait qu'après avoir été sauvé miraculeusement du naufrage, avant d'arriver à sa destination, Philippe IV l'acheta du couvent de Palerme pour une rente annuelle de mille écus.

On le voyait au commencement de ce siècle dans la galerie du palais de Madrid. En 1813, il fut transporté en France, et, dit-on, à Londres, où on l'offrit pour 7,000 livres sterling, comme étant un tableau de Sébastien del Piombo. La paix de 1815 le rendit à l'Espagne; mais, comme il avait beaucoup souffert, ainsi que les autres peintures de Raphaël qui avaient partagé son sort, on les ramena à Paris pour être reportées de bois sur toile, et ce n'est qu'en 1822 que le Spasimo a été replacé au Musée royal de Madrid.

N° 229.

La Visitation.

La Vierge et sainte Elisabeth se prennent par la main et s'abordent. On aperçoit dans le fond le Baptême de Jésus-Christ.

Ce tableau a été peint pour Jean-Baptiste Branconio d'Aquila, camérier du pape, qui le paya 300 écus ; il fut d'abord placé dans la chapelle Branconio de l'église de Saint-Sylvestre, à Aquila dans les Abruzzes. Philippe IV s'en empara en 1665 et le fit mettre à l'Escu-

rial. Il fut apporté en 1813 à Paris, où on le reporta de bois sur toile. Il se trouve naturellement au Musée royal de Madrid.

Ce tableau est d'un très-beau caractère ; la couleur en est vigoureuse et claire ; on croit que Jules Romain a pris une grande part à son exécution.

N° 230.

La Sainte-Famille sous le chêne [1].

La Vierge assise sous un chêne soutient l'enfant Jésus qui, le pied dans son berceau et s'appuyant sur le genou de sa mère qu'il regarde avec tendresse, se penche pour saisir une bande de parchemin que lui présente le petit saint Jean. A droite, saint Joseph s'appuie contre un fragment d'architecture antique orné d'un bas-relief. On croit ce tableau exécuté, d'après une esquisse de Raphaël, par un de ses meilleurs élèves ; il y a peut-être des retouches du maître dans la tête de la Vierge.

On présume que c'est une acquisition faite par le roi d'Espagne Charles II. Apporté de Madrid en France avec les tableaux précédents, il revint au *Museo del Rey* en 1822.

N° 231.

La Sainte-Famille dite *la Perle.*

La Sainte-Vierge assise près d'un berceau tient sur ses genoux l'enfant Jésus qui regarde le petit saint Jean, lequel lui présente des fruits qu'il porte dans la peau de mouton qui lui sert de vêtement. La vieille

[1] Ou la Vierge au lézard, *Madonna della lacertola.*

M. Viardot dit qu'on pourrait l'appeler la Vierge aux ruines. Une copie se trouve au palais Pitti.

Elisabeth est à genoux à côté de Marie; on aperçoit saint Joseph dans le fond.

Suivant M. Viardot, la Vierge se distingue par sa beauté vraiment exquise[1], bien qu'un peu mondaine et profane ; elle regarde le spectateur, comme la Madone à la chaise. Ce tableau, d'un ton très-obscur et violacé, est traité entièrement dans la manière de Jules Romain, quoique Raphaël y ait mis la dernière main ; on y aperçoit plusieurs repentirs.

Une lettre d'Ippolito Calandra de l'an 1531, adressée au duc de Mantoue Frédéric Gonzague, paraît faire mention de ce tableau [1], que l'on croit peint entre 1516 et 1518. Après avoir été acquis par le roi d'Angleterre Charles 1er, il fut acheté à Londres en 1649 pour Philippe IV, deux mille livres sterling. Dès que ce dernier l'aperçut, il s'écria dans son admiration : voici ma perle !

Le roi Joseph Napoléon l'apporta en France en 1813; vendu en 1815, il revint à Paris avec les tableaux précédents, et retourna comme eux en Espagne en 1822[2].

Pour ne rien oublier de ce qui est attribué à Raphaël dans le Musée royal de Madrid, nous ajouterons l'indication assez incomplète donnée en ces termes par M. Viardot :

« Parmi les quatre Saintes-Familles venues de l'Es-

[1] Peut-être est-il plutôt question dans cette lettre d'un portrait du duc de Mantoue.

[2] On conserve au Muséum de Naples une répétition du même sujet, nommé la Vierge au chat, *Madonna della gatta*, indiquée par Vasari dans la Vie de Jules Romain, comme étant de ce maître, quoique, dans la Vie de Jérôme Carpi, cet historien attribue sans doute par erreur le même tableau à Raphaël. Le nom qu'il porte est tiré d'un chat ajouté à la composition.

« corial, il s'en trouve une de si petites dimensions, « qu'elle est touchée comme une fine miniature fla- « mande. Quoique le groupe de la Vierge soit complété « par saint Joseph et saint Jean, cette Sainte-Famille « n'est pas plus grande que la Madone à l'enfant « mutin, de la galerie Aguado. Elle n'en est que plus « précieuse, puisqu'elle sert à montrer sous ses faces « diverses le talent de Raphaël, aussi varié que sublime, « et conservant, dans toutes les dimensions, toutes les « formes et tous les genres, cette hauteur qu'après lui « il n'a plus été donné d'atteindre. Malheureusement, « la délicatesse de ce charmant bijou, peint sur bois, l'a « livré plus qu'une grande toile aux ravages des siècles; « il est un peu dégradé, et ne laisse plus admirer que « par fragments le travail exquis du pinceau. »

N° 232. — N° 28 DU LOUVRE.

L'Archange saint Michel.

Raphaël envoya en 1517 à François 1er ce tableau célèbre. Il était impossible d'exprimer avec plus de poésie et de sublimité la puissance surnaturelle de l'archange qui poursuit d'un vol précipité son ennemi vaincu jusque dans ses marais enflammés. Il est inutile de répéter les éloges qu'on a toujours donnés à ce chef-d'œuvre; nous devons nous borner aux remarques pratiques suivantes.

M. Passavant dit que dans l'origine il a été certainement peint en très-grande partie par Raphaël seul, mais qu'il a été depuis très-fortement retouché [1].

[1] On dit qu'il a été en dernier lieu nettoyé et débarrassé d'une partie des retouches grossières qu'il avait subies. Il est fait mention d'une somme payée au Primatrice pour la restauration de ce tableau. En 1753, il a été mis de bois sur toile.

M. Waagen croit y retrouver des signes distinctifs de la participation de Jules Romain. On sait que dans ses cinq dernières années, Raphaël exécuta seul peu d'ouvrages ; il les faisait faire par ses meilleurs élèves. On reconnaît la part que prit Jules Romain dans l'exécution de ce tableau à l'indication un peu exagérée des os aux épaules, aux coudes, aux genoux et surtout aux articulations des mains et des pieds, de même qu'au soin particulier avec lequel les formes sont adoucies et fondues ; manière de modeler qui a toujours été étrangère à Raphaël. Ce sont là des caractères propres à Jules Romain ; il en était de lui comme des autres aides qu'employait le maître commun ; ils polissaient, effaçaient, revenaient sur ce qu'ils avaient fait, comme tous ceux qui dans un ouvrage cherchent ce qui est au-dessus de leur portée. Raphaël au contraire imite dans ses carnations la texture légèrement âpre et poreuse de la peau. Il évite même dans ses têtes de femme le brillant léché que les Italiens ont de bonne heure blâmé chez les artistes d'au-delà des monts.

N° 233.

La grande Sainte-Famille du Louvre de l'an 1518.

Vasari indique ce tableau dans la vie de Jules Romain d'une façon peu claire et en ces termes : Jules Romain travailla à un magnifique tableau à l'huile de Raphaël représentant sainte Elisabeth. Ce chef-d'œuvre fut envoyé au roi de France avec une sainte Marguerite et le portrait de la vice-reine de Naples dont la tête a été peinte par Raphaël et le reste par Jules Romain, qui a exécuté presque entièrement la sainte Marguerite sur le dessin de son maître. M. Waagen,

qui fait un éloge complet de cette composition, dit qu'elle se rapproche plus qu'aucune autre de la Transfiguration, sur laquelle elle l'emporterait du reste par le ton chaud et doré des chairs. La participation de Jules Romain se reconnaît encore ici dans certaines parties à la manière toute particulière à ce peintre de fondre, d'arrondir les formes, et de les unir entre elles avec beaucoup d'art. S'il a préparé ce tableau [1], s'il en a terminé quelques portions, c'est à lui qu'on doit aussi attribuer le ton brunâtre qui y domine généralement et qui peut dépendre du noir de fumée employé dans les ombres. C'est cette apparence qui a pu faire croire en France que Raphaël était un mauvais coloriste; tandis que les ouvrages qu'il a exécutés seul, comme plusieurs de ses fresques, la Madone de Foligno, la sainte Cécile, la Madone de Dresde, lui donnent au contraire le premier rang sous ce rapport [2].

[1] M. de Rumohr dit que Jules Romain a fait de plus des études et des esquisses pour cette composition.

[2] Le ton brunâtre, uniforme, de cette Sainte-Famille nuit à son effet lorsque, surtout comme au Louvre, on la voit à côté de l'Antiope du Corrège et du Couronnement d'épines du Titien.

A l'occasion d'un des chefs-d'œuvre de Raphaël, je viens de nommer deux de ses contemporains, jusqu'à un certain point non moins célèbres, et qui ont aussi excellé, chacun à sa manière, dans des parties importantes de l'art. Qu'il me soit permis d'essayer de caractériser en peu de mots la différence de leur talent, en mettant à contribution pour cela un ouvrage que distingue surtout la finesse des aperçus et peut-être aussi la recherche de l'esprit. (*Histoire de la Peinture en Italie*, par STENDHAL.)

Le but principal de l'étude du Titien est le choix de l'arrangement des couleurs, l'art de les opposer entre elles, l'effet que produisent leur rapprochement et leur contraste. Les beautés de la forme et du contour le frappaient moins que celles du coloris, et c'est parce qu'il avait le sentiment de ces dernières porté au degré le plus exquis, que ses œuvres procurent aux yeux un plaisir qui les attire du premier coup

N° 234.

La Sainte Marguerite du Louvre, dont il a été fait mention à l'article précédent, a probablement été destinée à Marguerite de Valois, sœur de François Ier.

Cette figure est d'une expression très-noble. Les bras et les pieds ont beaucoup de finesse, mais il y a dans l'ensemble quelque chose de faible ; et, par opposition à la grande Sainte-Famille, ce tableau est d'un effet très-froid. Le ton local des chairs est rouge, les lumières sont blanches, les ombres d'un gris sombre. Il a d'ailleurs beaucoup souffert et a été maintes fois nettoyé et retouché. On sait que c'est Jules Romain qui l'a peint presqu'en entier. La même composition avec quelques changements se trouve dans la galerie de Vienne. La sainte tient un crucifix de la main gauche et ses yeux sont baissés. L'anonyme de Morelli a décrit ce tableau qui était en 1518 à Venise dans la maison de M. Zuanantonio Venier. En 1658, il se trouvait à Vienne dans la collection de l'archiduc Léopold Guillaume, qui le légua à l'Empereur. Il avait longtemps appartenu à la famille vénitienne Priuli, et a fait

et qu'ils charment dès l'abord, quelle que soit la nature de ses sujets et souvent malgré leurs défauts, comme dans le tableau que j'ai cité, où le Christ, dépourvu de toute dignité, a les traits d'un malfaiteur.

Quant au Corrége, l'entente du clair obscur qu'il porta plus loin que personne, l'harmonie et le fondu des couleurs, le choix du ton général de ce voile léger d'or ou d'argent qui couvre et accorde toute la composition, ne sont pas les seules causes du charme séduisant de ses peintures. C'est peut-être à l'emploi tout particulier des effets de la perspective aérienne qu'il applique même aux figures de ses premiers plans, qu'il doit la magie qui lui est propre. On les voit comme dans un lointain vaporeux qui adoucit les contours, arrondit les formes ou les laisse indécises et fait naître dans l'imagination du spectateur un sentiment vague et doux pareil à ce que produit la musique sur les organisations délicates.

partie de la collection du roi d'Angleterre Charles Ier. On croit que ce tableau, dont les carnations sont brunes et les ombres foncées, a été également exécuté par Jules Romain sous la direction de son maître.

N° 235.

Petite Sainte-Famille du Louvre, dite *au berceau.*

L'enfant Jésus se tenant debout sur son berceau et s'appuyant sur sa mère, caresse le petit saint Jean qui lui est présenté par sainte Elisabeth.

Ce petit tableau, d'une couleur vigoureuse et claire, est traité avec beaucoup d'esprit et de délicatesse, et on doit croire qu'il est en grande partie l'ouvrage de Raphaël lui-même.

Il provient d'Adrien Gouffier, cardinal de Boissi, envoyé en 1519 légat de Léon X en France, à qui, dit-on, Raphaël en fit présent.

On présume qu'un petite grisaille représentant l'Abondance, n° 1,192 du Musée du Louvre, provient du couvercle de ce tableau dont il est fait mention dans Félibien, t. II, p. 385.

N° 236.

Portrait de Jeanne d'Aragon au Louvre.

C'est probablement à la demande du cardinal Julien de Médicis, devenu plus tard Clément VII, et non d'Hippolyte de Médicis, comme on l'a dit, qu'on exécuta pour François Ier, grand amateur du beau sexe, ce portrait de l'épouse d'Ascanio Colonna, prince de Tagliocozzi, duc de Palliano, connétable de Naples, à qui sa beauté et son esprit avaient donné une grande célébrité.

Ce portrait est remarquable par la pureté des formes et le charme de la figure, quoique le coloris ait quelque chose de sec; mais le modèle devait l'emporter de beaucoup sur la copie, si on en juge par l'enthousiasme que cette dame, qui était fille de Ferdinand d'Aragon, duc de Montalto, troisième fils naturel du roi de Naples Ferdinand Ier, inspirait à ses contemporains. Ils la comparent à ce que le ciel a jamais créé de plus parfait. C'est une merveille étonnante, extraordinaire, qui participe de la nature divine. Les qualités de son esprit, ses vertus sont telles que, réunies à la perfection de son corps, elles inspirent le regret qu'elle ne soit pas immortelle. C'est la plus belle de toutes les belles, et en un mot le type le plus complet de la beauté. On peut lire à ce sujet la lettre du cardinal Pompei Colonna imprimée en tête du livre d'Augustin Niphus ou Nifo *de Pulchro et Amore*, composé en 1529 à la louange de Jeanne d'Aragon, ainsi que le recueil intitulé : *Tempio alla divina signora Donna Giovanna d'Aragona fabricato da tutti i piu gentili spiriti, e in tutte le lingue principale del mondo* (*Venise*, 1550), où elle est célébrée par plus de trois cents poëtes.

On a vu plus haut que Raphaël ne peignit que la figure, et que le reste est l'ouvrage de Jules Romain.

M. Waagen trouve que les contours de la tête sont durs et secs, qu'elle est sans vie, quoique sa couleur soit plus chaude que celle des autres exemplaires connus de ce portrait [1].

[1] M. Kugler dit que le meilleur des portraits de Jeanne d'Aragon attribués à Raphaël est celui qui est placé dans la collection du baron Speck de Sternburg, à Leipsick.

N° 237.

Portrait de Léon X et des cardinaux Jules de Médicis et Louis de Rossi.

Ce tableau a nécessairement été peint après l'année 1517 dans laquelle Louis de Rossi, mort en 1519, a été créé cardinal; ainsi vers 1518.

Dans aucun temps de sa vie, Raphaël n'a été plus maître du ton général, n'a mieux entendu l'art de rendre les formes et n'a peint les accessoires avec plus de vérité et de manière à produire plus d'illusion que dans ce portrait, qui est un chef-d'œuvre. Il se surpassa lui-même dans cet ouvrage qui est unique de son espèce. C'est l'imitation la plus vraie, la plus animée, la plus spirituelle de la nature; son coloris, aussi fin que puissant, est en général brillant dans les lumières.

Ce tableau, qui a fait partie du Musée Napoléon, est actuellement au palais Pitti.

Vasari a raconté en quelles circonstances André del Sarte fit de ce portrait une copie si fidèle qu'elle fut prise pour l'original par Jules Romain lui-même qui y avait quelque peu travaillé. Cette copie se trouve maintenant au Musée royal de Naples.

N° 238.

Portrait du joueur de violon (il Suanarore di violino) de 1518.

Il représente un beau jeune homme d'une vingtaine d'années, au regard inspiré, tenant de la main gauche un archet et des feuilles de laurier et d'immortelle, que l'on présume être l'improvisateur Andrea Marone de Brescia.

Ce portrait est peint avec beaucoup de soin et

d'amour, mais dans une toute autre manière que celle de Léon X, et il est très-remarquable que, dans le même temps, Raphaël ait pu donner à deux tableaux si excellents un caractère si différent. Le ton en est généralement clair, la carnation, avec les nuances les plus délicates, est un peu grise dans les ombres. M. Viardot, qui le compare pour la manière à la Vierge à la chaise, dit que c'est le plus admirable portrait qui existe et qui se puisse imaginer, ou plutôt c'est au-delà d'un portrait. Dans cette belle, noble et sensible figure, dans cette pose étudiée, dans cette gracieuse distribution de la lumière et des ombres, on sent, dit-il, que le peintre a voulu joindre une pensée qui lui était propre à la nature qu'il retraçait ; on sent qu'il l'a composée.

M. Waagen le compare au portrait de la galerie du Louvre du n° 1,196, avec lequel il lui trouve la plus grande ressemblance. Ce tableau fait le principal ornement de la galerie du palais Sciarra à Rome.

N° 87.

Portrait de la maîtresse de Raphaël.

Il existe actuellement deux tableaux que l'on suppose avec quelque fondement représenter la maîtresse de Raphaël. Dans l'un, qui est celui de la galerie Barberini, une toute jeune femme, à demi nue, comme si elle sortait du bain, est assise sous un berceau de myrte et de laurier. Elle a la fraîcheur et la naïveté de l'adolescence. Un voile rayé de jaune entoure gracieusement sa tête en façon de turban et donne un air de distinction à sa figure dont les traits ne sont ni très-vifs, ni très-fins ; le nez est un peu large ; elle presse

de la main droite un voile transparent sur sa poitrine.

Il existe beaucoup de copies de ce tableau dont l'original [1] se trouvait antérieurement à l'année 1642 dans la galerie du palais Barberini à Rome. On croit qu'il peut dater de l'an 1509. M. de Rumohr pense que ce n'est qu'une simple étude d'atelier pour le nu et la carnation retouchée par le maître.

Ce portrait ne peut être le même que celui qui est indiqué par Vasari comme possédé de son temps par un marchand de Florence nommé Matteo Botti, puisque ses descendants l'avaient encore en 1677. On ne sait depuis ce qu'il est devenu.

N° 239.

On voit, depuis 1824, au palais Pitti de Florence, un très-beau portrait de femme, non indiqué dans les anciens inventaires de la tribune, mais qui provient des collections du grand duc de Toscane [2]. Il est possible que ce soit le tableau dont nous venons de parler, indiqué par Vasari comme se trouvant chez les Botti.

La tête a une ressemblance frappante avec celle de la Madone de Saint-Sixte de Dresde. Seulement sur cette dernière les traits sont ennoblis et ont une pureté toute divine, tandis que le portrait a le caractère individuel d'une belle romaine, telle qu'il peut s'en rencontrer encore.

Ses formes puissantes lui donnent une dignité de grande dame ; un feu ardent brille dans ses yeux bruns,

[1] Il a été nettoyé depuis 1820 et on a pu alors en admirer la belle couleur, la touche spirituelle ; la carnation est délicate et fleurie ; les ombres tirent un peu sur le brun.

[2] Il était placé précédemment dans la maison dite *Poggio reale*.

et dans sa bouche se montre la grâce d'un esprit agréable et moqueur; la carnation n'est pas très-colorée. On a supposé qu'elle était la même personne que celle du palais Barberini et que sans doute la société de Raphaël aura développé les qualités de la jeune fille, donné à son âme ce charme et cette distinction dont on ne trouve vraiment aucune trace dans cette première image d'un pur enfant de la nature. Dans le fait, Raphaël, qu'on représente comme aussi aimable que distingué, n'aurait pu rester jusqu'à la fin de sa vie attaché à une femme sans esprit, incapable de s'ennoblir par la fréquentation d'un homme supérieur [1].

Ce charmant portrait, à en juger par la manière dont il est traité, appartient aux dernières époques de Raphaël, mais il ne paraît pas l'avoir terminé; certaines parties, comme les mains, semblent faites par ses élèves, probablement après sa mort [2].

N° 240.

La Madone de Saint-Sixte de la galerie de Dresde est peinte sur toile, très-probablement pour servir de bannière et pouvoir être portée en procession par les Bénédictins du couvent de Saint-Sixte, à Piacenza [3].

[1] On ne sait du reste rien de positif sur cette maîtresse de Raphaël. Le nom de Fornarina qu'on lui donna ne remonte pas au-delà du milieu du XVIII[e] siècle et ne repose sur aucune tradition ancienne.

[2] Il est gravé dans l'Atlas de M. Passavant.

[3] Il y avait une confrérie spéciale, dite Garde de la Vierge, qui veillait sur cette bannière lorsqu'elle était promenée dans les occasions solennelles; elles n'était pas flottante, mais maintenue par deux longs bâtons et portée par deux ou quatre personnes et quelquefois plus.

Elle paraît exécutée sans esquisses ou études préliminaires, et cette spontanéité lui donne un sentiment de vie si extraordinaire qu'elle produit en quelque sorte l'effet d'une apparition miraculeuse. La scène se passe dans les airs et sans indication du sol, ce que Raphaël et ses contemporains n'ont fait pour aucun autre tableau qui aurait été destiné à être placé à demeure sur un autel [1]. Il est impossible d'exprimer la beauté, la dignité, la puissance surnaturelle que renferme cette composition réellement inspirée, par laquelle Raphaël a terminé la brillante série de ses madones, où on le voit successivement s'élever de la réalité à l'idéal et de la nature humaine à la nature divine. Si on la compare aux plus belles productions du Corrège placées dans la même galerie, on ne peut refuser à celles-ci la supériorité pour le ton gai des couleurs et le charme du clair obscur; mais la palme revient de droit au peintre d'Urbin, si on l'adjuge à l'élévation de la pensée, à la noblesse de la composition, à la pureté du dessin.

Sur ce tableau, entièrement peint de la main du maître, la couleur a un ton clair, brillant, harmonieux. Les têtes ont une inspiration a la fois douce et céleste qui n'est propre qu'à Raphaël. L'électeur de Saxe,

[1] M. de Rumohr remarque à cette occasion que cet effet résulte d'un accord parfait entre le sujet et la pensée. On n'allait pas alors à la recherche du beau considéré d'une manière abstraite, mais on approfondissait tout ce qui pouvait ressortir des exigences d'un sujet donné, et on apportait à son exécution autant de sérieux que de variété. Les règles générales de l'esthétique appliquées à des besoins imaginaires préoccupaient moins les peintres d'alors que ceux de l'époque suivante dont les œuvres cependant ne supportent aucune comparaison avec celles qui les ont précédées.

Auguste III, l'acquit en 1754 pour 11,000 sequins ou 60,000 florins [1].

Il se trouve une copie de ce tableau au Musée de Rouen, que l'on dit être un orignal peint par Raphaël pour le cardinal d'Amboise. Mais le premier de ce nom est mort à Lyon en 1510 avant qu'il fût question d'exécuter cette madone. Cet exemplaire a tous les caractères d'un ouvrage du XVII[e] siècle.

N° 243.

Saint Jean-Baptiste de la galerie de Florence.

Il est représenté comme un jeune homme d'environ quinze ans, légèrement couvert d'une peau de léopard, assis auprès d'une source dans le désert.

Raphaël avait fait pour cette composition une précieuse esquisse d'après nature, qui est plus belle et a plus de vie que ce tableau qui, exécuté probablement en grande partie par un de ses élèves, ressemble plutôt à une étude académique qu'à un sujet historique [2]. Cependant l'avantage qu'il présentait d'offrir les formes nues d'un beau corps, lui attira beaucoup d'admira-

[1] Ce tableau a beaucoup souffert d'une restauration maladroite faite il y a quelques années, qui a découvert sur la toile le dessin à la sanguine qui seul, à ce qu'il paraît, a dirigé l'artiste. Cependant on croit qu'il s'est servi de modèle pour la tête de la Vierge et pour celle de l'enfant Jésus qui est de toute beauté.

[2] Cette admirable esquisse au crayon rouge, de la galerie de Florence, reproduit tout le charme que peut offrir un jeune modèle dans la fleur de l'âge et plein de santé, sans aucune exagération du modelé et sans les défauts remarqués dans le tableau, particulièrement dans le raccourci du pied droit.

M. de Rumohr indique une autre étude faite par Raphaël d'après le même modèle, un peu plus ferme, que Wicar avait acquise du peintre Fedi de Florence. Je ne crois pas qu'elle se retrouve au Musée de Lille.

teurs ; on en fit maintes copies. Vasari nous apprend que ce tableau a été peint pour le cardinal Colonna qui en fit présent à son médecin Jacopo da Carpi, et qu'il se trouvait de son temps chez Francesco Benintenti. Il est indiqué dans l'inventaire de la tribune de Florence de l'an 1589, ce qui doit faire regarder cet exemplaire comme l'original.

Le saint Jean-Baptiste de l'ancien cabinet, gravé dans le recueil de Crozat, diffère en quelques points de celui de Florence. Il est tourné à droite, et la tête est ornée d'une couronne de lierre; il est probablement sorti de l'atelier de Raphaël. Comme il est peint sur toile, cela a fait supposer que c'était celui qui avait appartenu au cardinal Colonna.

Ce tableau a été l'objet, il y a quelques années, d'un procès. Louis XVIII, qui en avait fait présent à une église de village, chargea le duc de Maillé de le faire placer. Après quelques années, comme il s'était détérioré, on le rendit au duc. A sa mort, ses héritiers le trouvèrent dans un grenier, et, ne connaissant point son origine, le vendirent à la criée 59 francs. Le marchand de tableaux Cousin, qui l'avait acheté, l'offrit au Gouvernement pour 60,000 francs, mais il fut obligé de le rendre pour le prix comptant et les frais de restauration.

Un autre saint Jean-Baptiste, qui faisait partie de la galerie d'Orléans, avait été apporté en France par le maréchal d'Ancre qui le céda au président de Harlay.

Acheté à Londres lors de la vente de cette collection par lord Berwick pour 1,500 livres sterling, il appartient maintenant, à ce qu'on croit, à lord Cliford.

N° 244.

La Transfiguration de Notre-Seigneur.

Le cardinal Jules de Médicis, plus tard pape sous le nom de Clément VII, commanda cette composition qu'il destinait à son évêché de Narbonne. Raphaël s'en chargea avec d'autant plus d'empressement que dans le même temps un rival suscité par Michel-Ange, Sébastien del Piombo, recevait du même cardinal une commande du même genre. Il devait peindre la Résurrection de Lazare d'après un dessin fourni par Michel-Ange (dessin qui se trouvait dans la collection du peintre Lawence), de manière qu'il pût réunir l'excellence du coloris vénitien avec la puissance d'invention et la pureté de dessin de l'artiste florentin [1].

Quels que soient les anciens modèles que le peintre ait suivis pour représenter la Transfiguration et auxquels il a cru devoir rester attaché, il les a traités avec une telle supériorité et avec une idéalité si élevée, qu'il est impossible d'imaginer rien de plus parfait. Raphaël exécuta les principales parties de ce chef-d'œuvre de sa propre main et avec tout le soin possible. Cependant, comme il y travaillait encore lorsqu'il fut pris de la maladie qui l'enleva soudainement, ses élèves le terminèrent d'une manière qui ne répondait peut-être pas à sa première pensée. C'est ce qui peut atténuer les reproches qu'on a faits dans ces derniers temps à cet ouvrage et qui ont remplacé l'admiration

[1] La Résurrection de Lazare de Sébastien del Piombo, qui a fait partie de la galerie d'Orléans, est le tableau capital de la Galerie nationale de Londres. Il avait été acheté au banquier Augerstien par M, Beckfort 20,000 livres sterling, mais le marché fut rompu, car on réclamait en plus 5 0/0. C'est après la mort d'Augerstien que le Parlement anglais en fit l'acquisition en 1823.

peut-être exagérée qu'il a inspirée généralement de très-bonne heure [1].

On doit remarquer la distribution grandiose des masses d'ombres et de lumière, et remarquer que dans le bas du tableau, où beaucoup de figures sont placées dans le clair obscur, l'artiste montre son habileté dans une partie de l'art où le Corrège et plusieurs Vénitiens, surtout le Giorgion, ont produit des effets étonnants. Il est cependant à regretter que sous ce rapport cet ouvrage ait perdu beaucoup de ce qui devait en faire le charme. Le trop grand emploi du noir de fumée dans les ombres, d'après la méthode suivie ordinairement par Jules Romain, qui d'abord leur donnait un ton vigoureux et transparent, les a, au bout de peu d'années, poussées au noir et a détruit toutes les couleurs auxquelles il est mêlé et sous lesquelles il est placé. Malgré cela, on reconnaît encore plusieurs parties qui sont d'une très-belle couleur, comme l'épaule nue de l'imposante figure de femme agenouillée sur le devant.

Après le décès de Raphaël, le cardinal Jules de Médicis ne voulut pas priver Rome d'un si bel ouvrage,

[1] Vasari fait entendre que Raphaël l'avait achevé avant sa mort, mais indépendamment de beaucoup de parties qui paraissent être d'une autre main que la sienne, Sandraert dit que la tête du possédé aurait été peinte par Jules Romain et retouchée par Raphaël, ce qui indiquerait qu'avant de tomber malade, il y avait employé ses aides ordinaires. Cependant M. Passavant ne croit pas que la tête du possédé, où se trouve une grande finesse de dessin et de modelé, puisse être attribuée à Jules Romain. On reconnaît surtout la touche de ce dernier dans la partie inférieure du tableau et dans quelques têtes d'apôtres traitées un peu trop durement. On sait qu'après la mort de son maître il toucha seulement une somme de 224 ducats qui restait due sur le prix total du tableau qui était de 655 ducats d'or. Cette somme devait servir de dot à la sœur de Jules Romain mariée au sculpteur Lorenzetto.

et il envoya à sa place, à Narbonne, le tableau de Sébastien del Piombo. Depuis 1523, la Transfiguration était placée sur le maître-autel de l'église de Saint-Pierre in Montorio. En 1797, il fut envoyé à Paris où il fut nettoyé avec beaucoup de soin et remis dans son état primitif, ce dont il avait grand besoin, car il avait beaucoup souffert. Retourné à Rome en 1815, ce tableau se trouve au Musée du Vatican.

N° 251.

L'Assomption de la Vierge.

Il nous faut revenir à un autre ouvrage dont Raphaël s'était chargé depuis bien longtemps. Il a été déjà question du tableau d'autel du couvent des religieuses de Santa-Maria de Monte-Luce près Pérouse, dont le contrat, passé en 1505, fut confirmé en 1516 par une promesse où l'artiste s'engagea formellement pour le prix de cent ducats à réparer sa négligence. Il fit effectivement le dessin ou le carton de cette composition, mais l'exécution en fut interrompue par un voyage à Florence. Il paraît cependant qu'à sa mort l'ébauche en avait été commencée, et, par suite d'un commun accord, Jules Romain et François Pinni se chargèrent de le terminer.

Le tableau fut partagé en deux parties ; Jules Romain peignit la supérieure, où la Vierge est couronnée par Jésus-Christ ; Penni exécuta le bas, qui représente les Apôtres autour du tombeau.

La predella renfermant quatre sujets tirés de la vie de la Vierge a été peinte par Berto di Giovanni de Pérouse, à la date de 1525, époque où ce tableau d'autel si longtemps attendu fut enfin placé dans l'église de ce couvent.

Il est instructif de pouvoir reconnaître dans un même ouvrage les différences qui caractérisent ces trois disciples de Raphaël.

Jules Romain est celui qui s'approche le plus dans l'exécution de la manière du maître. On ne lui trouve, il est vrai, ni la même finesse de dessin et d'expression, ni le même goût de couleur. Cependant, il y a de la vie; le coloris est clair et harmonieux; il est d'un rouge brun dans les carnations; il a plus de chaleur dans les ombres qui n'ont pas poussé au noir, car on n'avait pas employé de noir de fumée dans la préparation de la première ombre.

L'exécution de Penni est toute différente. Il est très-étudié dans le dessin et vrai dans les détails, mais il est sans vie; la couleur est froide et heurtée; elle est en général grise dans les ombres et n'a qu'un demi-ton dans les carnations [1].

Berto di Giovanni cherchait à imiter son maître, mais ce n'est qu'un artiste médiocre, sans talent pour la composition, sans chaleur dans l'exécution et lourd dans le coloris.

Le tableau qui a été transporté au Louvre est actuellement au Musée du Vatican.

[1] Vasari dit que Perino del Vaga, qui avait épousé depuis peu une sœur de Penni, l'aida dans son travail. On n'y retrouve cependant ni sa touche légère, ni sa couleur vigoureuse et d'un brun sombre.

Nous croyons utile d'ajouter comme supplément une indication des principaux tableaux qui ont été attribués à Raphaël, quoiqu'il y ait des motifs de croire qu'ils ne lui appartiennent pas [1].

N° 252 (*b*). (Landon, 312.)

Judith.

C'est une figure debout qui s'appuie sur son épée et met le pied droit sur la tête d'Holopherne.

Ce joli tableau a passé de la collection de Crozat dans la galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. On l'attribue à Alessandro Bonvicinio, dit le Moretto, peintre de Brescia. Ce grand maître est peu connu; quelques-uns de ses ouvrages ont été attribués au Pordenon.

M. Viardot dit que cette figure, qui est une très-belle académie de haut style, pourrait être du Fattore (Jean-François Penni) ou du Pinturicchio, peintres dont la manière est bien différente de celle du Moretto.

N° 254.

Une Nativité.

La Vierge et saint Joseph aux côtés de l'enfant Jésus. Ce tableau, qui a appartenu au duc de Tallard, à Paris, et a été gravé sous le nom de Raphaël, est de Lorenzo di Credi.

[1] Comme la collection de gravures publiées par Landon est le répertoire qu'il est le plus facile de se procurer, nous indiquerons pour les articles suivants les numéros qui leur correspondent dans cet ouvrage d'ailleurs fort incomplet et fait sans discernement.

N° 262. (Landon, 328.)

Le repos en Egypte.

La Vierge agenouillée par terre incline l'enfant Jésus vers le petit saint Jean qui lui présente des fruits dans sa peau de mouton. Ce tableau, qui se trouve à Vienne dans la galerie du Belvédère, a été exécuté par un des élèves de Raphaël d'après une esquisse du maître, ainsi que l'indique une gravure de Giulio Bonasone. Mais il y a dans l'ordonnance des fautes de composition qui prouvent qu'il ne sort pas de l'atelier du peintre d'Urbin [1].

Saint Charles Borromée apporta en 1565 ce tableau de Rome à Milan. On suppose que le duc Guidubaldo II d'Urbin le donna en 1560 à sa fille Virginie, en la mariant à Frédéric, comte Borromeo. L'empereur Joseph II n'étant encore que prince héréditaire le fit acheter à une église de Milan en 1778. Outre une copie du tableau, une croix et des lampes en argent, l'impératrice Marie-Thérèse constitua une rente annuelle de cent ducats à distribuer à deux pauvres ouvrières en soie, le jour de la fondation de l'église Santa-Maria presso S. Celso. Cette rente se paie encore maintenant.

N° 263. (Landon, 104.)

Madonna del Passeggio, ou *la belle Vierge.*

La Vierge debout soutient de la main gauche l'enfant Jésus et place la droite sur la tête de saint Jean qui s'approche pour l'embrasser. Dans le fond, on aperçoit saint Joseph.

On connaît plusieurs exemplaires représentant cette

[1] M. Viardot dit que c'est la copie d'un original connu.

belle composition sans qu'aucun puisse être regardé comme l'original. Celui de la galerie de Bridgewater ou Stafford, qui est au duc de Sutherland, avait appartenu à la reine Christine de Suède, au duc de Bracciano et à la galerie d'Orléans. Il fut vendu 3,000 livres sterling à Londres en 1798. On lui reproche de manquer de finesse et de vie dans le dessin et le modelé; le ton des carnations est d'un gris froid dans les ombres; l'expression des têtes manque de la grâce raphaëlesque. Aussi on le regarde comme l'ouvrage de François Penni. Un autre exemplaire provenant de la galerie Farnèse est au Muséum de Naples.

N° 264.

La Vierge aux candélabres.

La Vierge tenant l'enfant Jésus sur son genou regarde l'un des deux anges qui portent des flambeaux à ses côtés et dont on n'aperçoit que la tête et un peu des mains. On peut retrouver la touche de Raphaël dans la tête de la Vierge qui est fort belle et beaucoup mieux modelée que le reste. Les têtes des anges sont froides et sans expression. Ce tableau, qui a du reste beaucoup souffert, est très-retouché. Il provient de la galerie Borghèse, a passé dans celle de Lucien Bonaparte, ensuite dans le palais de Lucques, d'où il a été apporté à Paris pour être vendu.

N° 265.

Sainte-Famille où les deux enfants tiennent un agneau.

Un tableau représentant ce sujet se trouvait à l'Escurial en 1808. On ne le connaît que par la description qu'en a donnée une dame très-distinguée par son goût et ses connaissances, madame de Humboldt.

La galerie de Florence a un dessin original de Raphaël qui pourrait avoir servi à sa composition.

N° 266. (Landon 425.)

La Vierge aux ruines.

La Vierge tient l'enfant Jésus assis sur un fragment de corniche; le petit saint Jean lui présente la croix en s'agenouillant. Dans le fond, on voit saint Joseph qui paraît chercher quelque chose.

Ce tableau, qui a probablement été peint sous la direction de Raphaël, se trouvait en 1808 dans la sacristie de l'Escurial. On en connaît plusieurs répétitions ou copies. L'une d'elles faite par le Garofalo se trouvait dans le cabinet de Crozat.

N° 267.

Sainte-Famille où les deux enfants tiennent une bande de parchemin.

Ce tableau, qui est d'un ton très-foncé et paraît être de l'école de Raphaël, se trouvaìt dans la sacristie de l'Escurial.

Il en existe plusieurs copies; l'une, qui est à Dresde, provient de la galerie de Modène; une autre a été attribuée à Perino del Vaga.

N° 268.

Madone du comte Bisenzo.

L'enfant Jésus repose sur les genoux de la Vierge qui le regarde avec tristesse; deux têtes d'anges occupent les coins du tableau.

Cette jolie composition, qui a tout-à-fait le style de l'école péruginesque, diffère en plusieurs points des œuvres authentiques de la jeunesse de Raphaël et a de

l'analogie avec ce qui est particulier à Giovanni Santi, par exemple dans la disposition des têtes d'anges. On ne peut cependant l'attribuer au père de Raphaël qui ne peignait pas à l'huile, ne prit pas la manière du Pérugin et ne montra jamais un pareil sentiment de beauté, ni dans les formes, ni dans les lignes.

On a donc pensé que ce tableau, qui de la collection du comte Bisenzo, à Rome, a passé dans l'Institut des beaux-arts de Staedel à Francfort, pouvait être l'œuvre de Raphaël, qui l'aurait peint à Urbin en 1504, lorsqu'il était entouré des ouvrages de son père.

N° 269.

La Vierge donnant des fleurs à l'enfant Jésus.

La Sainte-Vierge tenant l'enfant Jésus assis sur ses genoux lui présente des fleurs de la main droite, et tient de la main gauche un livre à demi ouvert.

Plusieurs tableaux répètent cette composition. L'un d'eux, attribué à Jules Romain, se trouve à la Tribune de Florence. On en connaît un dessin original bien supérieur à ces copies.

N° 270.

La Vierge à la prairie.

La Sainte-Vierge assise regarde le petit saint Jean, qui présente une bande de parchemin à l'enfant Jésus que sa mère tient sur son genou droit.

Cette composition a quelque ressemblance avec la Vierge à la prairie de Vienne, quoiqu'elle en diffère dans les détails. On connaît deux exemplaires de ce sujet que Raphaël avait peut-être légèrement ébauché. L'un d'eux se trouve à Bruxelles chez M. Noé.

N° 270 (*bis*).

Sainte-Famille dont la composition est analogue à celle de la Vierge de Lorette; il y a de plus le petit saint Jean et un saint François à genoux.

Ce tableau, qui appartient au comte Annibale Maggiori de Ferno, et qu'on a dit peint par Raphaël lorsqu'il n'avait que dix-sept ans, ne peut lui être attribué; il en est fait mention par M. Quatremère de Quincy (p. 8), d'après l'abbé Lanzi.

N° 270 (*ter*). (Landon, 223.)

Naissance de la Vierge ou de saint Jean-Baptiste.

Cette composition appartient à Jules Romain, qui en a fait le carton.

N° 270 (*quatuor*).

Une Vierge avec l'enfant.

Cette vierge, provenant de la maison Baglioni de Pérouse et indiquée par M. de Rumohr comme étant de Raphaël, ne lui est pas attribuée même par son possesseur actuel, M. de Metzger, de Florence ; on la donne au Pérugin.

N° 270 (*quinque*). (Landon, 225.)

La Vierge au bassin.

Cette belle Sainte-Famille de la galerie de Dresde est de Jules Romain.

N° 271 (*a*).

Assomption de la Vierge.

La Vierge est emportée au ciel par des anges; quatre saints, saint Jean, saint Philippe, saint Paul et saint François, entourent son sarcophage qui est rempli de fleurs.

Ce tableau, qui vient du dôme de Pise, appartient à M. E. Solly de Londres. La composition doit en être attribuée à Raphaël, et il rappelle entièrement la manière de la Vierge au baldaquin du palais Pitti. On suppose que cette peinture, ébauchée seulement lorsque Raphaël quitta Florence en 1508, aura été terminée par Ridolfo Ghirlandajo.

N° 271 (*b*). (Landon, 435.)

Les cinq saints.

Le Christ, les bras élevés, est placé dans une gloire entourée d'anges ; à droite, la Vierge est assise ; de l'autre côté saint Jean-Baptiste ; au-dessous, saint Paul est représenté l'épée à la main ; à droite, on voit sainte Catherine agenouillée. Cette composition est connue par un dessin original de Raphaël et par une gravure de Marc-Antoine. Le tableau, qui en diffère en plusieurs points, paraît l'œuvre de quelque élève de Raphaël. Il était placé dans l'église d'un couvent de religieuses, avant de passer à Saint-Paul de Parme. Sous l'Empire, il se trouvait au palais de Saint-Cloud. Rendu en vertu du traité de 1815, il est maintenant à l'Académie des Beaux-Arts de Parme.

N° 272. (Landon, 132.)

Saint Luc peignant la Vierge.

Outre ces personnages, on y voit Raphaël à l'âge d'environ trente ans, paraissant attentif à cette scène. Ce tableau paraît de plusieurs mains ; la tête de saint Luc est si belle de coloris et d'expression qu'elle peut être de Raphaël; le reste est beaucoup plus faible, quoique les extrémités soient dessinées d'une manière savante. Il est probable que Raphaël n'a fait que le

commencer, et que le reste, surtout son propre portrait, aura été ajouté après sa mort par l'un de ses élèves. Pietro de Cortone en fit présent à l'église de San-Martino à Rome. Sixte-Quint le plaça en 1588 dans l'Académie des peintres de Saint-Luc ; il se trouve maintenant dans la collection de l'Académie de Rome.

N° 273.

Saint-Jérôme.

Ce petit tableau a été vu en 1537 à Padoue par l'anonyme de Morelli ; on ne sait ce qu'il est devenu. C'est sans raison qu'on croit le retrouver dans un tableau de la collection du cardinal Fesch.

N° 274. (Landon, 439.)

Saint Jean l'Evangéliste enlevé au ciel sur un aigle.

Ce tableau avait été envoyé au roi de France comme une œuvre de Raphaël, mais il y a longtemps qu'on le regarde comme n'étant que de son école. Il est placé au Musée de Marseille sous le nom de Raphaël.

N° 276 (*bis*).

Buste de saint Michel.

La Pinacothèque de Munich contient, sous le n° 577, une tête de l'archange saint Michel ou de saint George, qui paraît être un fragment d'un grand tableau ; elle provient de la maison Sampieri de Bologne, mais on ne croit pas, quoiqu'elle soit belle, qu'elle puisse être de Raphaël.

N° 277.

La Charité et l'Espérance.

Ces deux petits tableaux allégoriques, provenant de la galerie Borghèse à Rome, attribués à Raphaël, mais

que l'on croît être de François Penni, se trouvent maintenant à Londres.

On attribue sans raison à Raphaël les *Heures du Jour et de la Nuit* (Landon, 458 à 463). Ce sont des imitations des peintures antiques de Pompeia, conservées au Muséum de Naples.

Phœbus, la Lune, cinq Planètes et quatre Constellations (Landon, 118 à 124) sont des figures peintes au plafond de la salle Borgia sous Léon X, par Jean d'Udine et Perino del Vaga.

Quatre sujets mythologiques, tirés de la villa Madama (Landon, 115 à 117 et 140), sont des compositions, les unes de Jules Romain, les autres de Jean d'Udine.

Achille à Scyros et Achille reconnu par Ulysse (Landon, 141 et 142), peintures de la Farnesine, sont d'un élève médiocre de Raphaël. D'autres peintures de la même villa qui ont été attribuées à ce dernier, sont de Baldassare Peruzzi.

N° 278.

Raphaël et son maître d'armes. (Tableau du Louvre.)

On n'est d'accord ni sur les personnages qu'il représente, ni sur le peintre à qui on doit le donner. Les uns ont cru y trouver l'image de Raphaël tel qu'il était peu de temps avant sa mort; le nez, les lèvres, les sourcils, le front s'accordent avec ses autres portraits; cette tête est traitée avec beaucoup de noblesse; la carnation est d'un rouge de brique peu agréable, et on ne peut l'attribuer qu'à un élève de Raphaël, tandis que l'autre personnage, sa figure et sa main surtout, sont tout-à-fait dignes de ce grand maître. On a

pensé que ce pouvait être un ouvrage du Pontormo, et qu'il y aurait placé son portrait à côté de celui de Raphaël. La manière dont il est exécuté et la vigueur du coloris empêchent qu'il ne puisse être du Pontormo, qui, d'ailleurs, n'ayant que vingt-sept ans à la mort de Raphaël, ne peut être le personnage représenté à côté de lui. Ce n'est pas non plus, comme on l'a dit, la figure du graveur Marc-Antoine, dont les traits étaient beaucoup plus durs, et qui n'avait pas la moindre ressemblance avec le peintre d'Urbin.

M. Waagen affirme de son côté que ce très-beau tableau est de Sébastien del Piombo, qui l'aurait peint pendant les premiers temps de son séjour à Rome, dans le ton chaud et le travail moelleux du Giorgion, et lorsqu'il était déjà pour le dessin sous l'influence de Michel-Ange, comme l'indique le raccourci d'une main.

N° 279.

Portrait de Frédéric Carondelet.

C'était un archidiacre de Bitonto, dans le royaume de Naples, qui était chargé des affaires d'Espagne à la cour de Rome, et qu'il ne faut pas confondre, comme cela est déjà arrivé, avec Jean Carondelet, évêque de Besançon. Le portrait de ce dernier, peint par Jean Holbein, se trouve à la Pinacothèque de Munich.

Il est accompagné, dans ce tableau, de son secrétaire auquel il paraît dicter et d'un serviteur. La tête de Carondelet est beaucoup mieux exécutée que celle des autres personnages. On présume qu'il a été terminé sur une étude laissée imparfaite par Raphaël.

Les Etats de Hollande firent présent de ce tableau, comme étant de Raphaël, à lord Arlington. Depuis le

temps de Charles Ier, il est conservé dans la famille du duc de Grafton à Londres.

N° 280.

Portrait d'un cardinal.

On croit qu'il représente le cardinal Borgia exécuté par un élève, et qu'il a seulement été retouché à la tête et aux mains par Raphaël. Il se trouve à Rome au palais Borghèse.

N° 281.

On voit dans le palais du duc de Marlborough, à Blenheim, un portrait de femme désigné dans le catalogue sous le nom de *Dorothea* ou de la *maîtresse de Raphaël.* Cette femme, déjà un peu mûre, a une ressemblance éloignée avec le portrait de la Tribune de Florence de l'an 1512; mais elle est loin d'avoir la beauté de ses formes et son expression, et d'être aussi bien peinte. Quoique la tête soit traitée d'une manière fort remarquable, la bouche est commune et désagréable, et on ne peut supposer qu'elle soit de Raphaël. L'exécution rappelle la manière de l'école de Venise, et on l'attribue à Sébastien del Piombo. Un second exemplaire, qui se trouvait à Vérone, était donné jadis à Paul Véronèse.

N° 282.

Portrait de Jean-François Penni, dit *il Fattore.*

Il se trouvait à Bruxelles dans le palais du prince d'Orange, maintenant roi de Hollande, et vient de la galerie de Lucien Bonaparte.

La tête est traitée à la manière de Raphaël, et, si elle n'est pas son ouvrage, elle prouve que Penni l'a bien imité en faisant son propre portrait.

Nos 283-284.

On attribue encore à Raphaël les portraits de Lorenzo Pucci, plus tard cardinal de S. Quattro, dans la maison des Rossi, à Bologne, et celui d'un jeune homme en habits noirs dans le palais Alba, à Madrid.

Le nº 319 de Landon donne à un portrait le nom d'Alphonse d'Este, duc de Ferrare. C'est celui du Giorgion peint par le Titien.

Ce ne sont pas les tableaux de Raphaël placés en diverses villes de l'Italie et la dispersion de ses disciples qui contribuèrent le plus à étendre au loin sa réputation. Les gravures faites d'après ses compositions le firent connaître bien plus généralement. Les planches de Marc-Antonio Raymondi et de ses élèves étaient dans le fait très-propres à montrer le mérite particulier du peintre d'Urbin, et elles sont, sous un certain rapport, si bien exécutées, que depuis, on n'a pu rien faire de mieux, quand on a voulu copier Raphaël.

Il ne s'agit pas ici de rechercher ce que les gravures de Marc-Antoine laissent à désirer sous le point de vue du métier, et de les comparer à celles de ses contemporains Albert Durer et Lucas de Leyde, pour décider qui mérite la préférence, encore moins de les mettre en parallèle avec les gravures modernes d'une exécution si différente. En réalité, il faut reconnaître que le génie propre à Raphaël n'a jamais été rendu d'une manière plus juste, plus libre et plus pleine de vie que dans les planches de Marc-Antoine. Ce qu'il y a d'étonnant, c'est qu'il lui arrivait rarement d'avoir pour modèle des dessins bien terminés ; le plus souvent, il ne disposait que de légères esquisses à la plume, à la

vérité tout animées de l'esprit du maître, mais qui ne renfermaient que les indications les plus essentielles pour les draperies et les accessoires. L'avantage que cette école de gravure a sur toutes les autres, c'est que, dans ce qu'elle a produit, le génie du peintre d'Urbin semble y vivre et y respirer d'une manière qu'on n'a pu retrouver dans les temps postérieurs. Quelque chose d'analogue eut lieu pour l'école de Rubens. Il s'y est formé des graveurs qui ont rendu avec tant de liberté et de sentiment la couleur et la manière de ce grand peintre, que depuis ni les graveurs modernes, ni les lithographes n'ont pu en approcher.

Mais ces artistes si excellents dans leur genre cessent de satisfaire lorsqu'ils ont voulu reproduire des compositions d'un caractère différent. C'est ainsi que Vorstermann a mal rendu la Sainte-Famille de Raphaël dite la Perle et Soutermann la Cène de Léonard de Vinci.

Pareillement Marc-Antoine, en qualité d'élève de Raphaël, était si pénétré du sentiment de la forme et en saisissait le caractère avec tant de finesse qu'il ne pouvait plus travailler que dans ce goût, et prêtait aux gravures qu'il faisait d'après d'autres maîtres quelque chose de la manière de Raphaël. Le Martyre de saint Laurent exécuté d'après Baccio Bandinelli, en est un exemple remarquable. Quoiqu'on reconnaisse le florentin à la composition et à la violence des mouvements, le dessin y a un caractère de beauté et de vérité qui ne convient qu'à l'école de Raphaël. On sait que Baccio Bandinelli se trouva blessé du changement apporté à ce qu'il regardait comme particulier à son talent et qu'il s'en plaignit même au pape qui, étant

bon connaisseur, lui répondit avec sens que Marc-Antoine n'avait fait que corriger ses fautes. Marc-Antoine et quelques-uns de ses élèves étaient donc plus en état que qui que ce soit de bien exprimer avec le burin ce qui caractérise le génie de Raphaël. Mais l'influence que celui-ci exerçait non-seulement sur les graveurs, mais sur tous les artistes de son temps, était si grande, qu'il devient difficile de distinguer parmi ces gravures celles qui ont été faites sur ses dessins de celles qui l'ont été d'après les dessins de ses élèves et même de celles auxquelles les inventions de maîtres d'autres écoles ont servi de modèles. Comme d'ailleurs on est enclin à les rattacher au nom le plus célèbre, il en résulte qu'on a attribué au peintre d'Urbin des compositions qui lui sont étrangères.

Un certain nombre de ces anciennes gravures, qui étaient faites généralement d'après des dessins et non d'après des tableaux, comme celles qui datent d'une époque plus rapprochée, ayant été copiées dans le recueil intitulé : *Œuvre de Raphaël*, nous croyons utile de désigner celles qui lui sont attribuées à tort.

Les numéros qui suivent sont ceux des gravures de Landon.

Nos 72 à 103.

Histoire de Psyché. Voyez ce qu'on a dit plus haut de cette collection.

No 231.

La fuite en Egypte ; sujet imité d'une gravure de Martin Schöngauer.

No 236.

La Samaritaine ; d'après un tableau de Garofolo qui se trouve à Vienne.

No 290.

Les apôtres saint Pierre et saint Paul; d'après un élève de Raphaël.

No 293.

Adoration des bergers; d'un élève de Raphaël.

No 300.

La multiplication des pains; grande composition qu'on peut tout au plus attribuer à l'un des moindres élèves de Raphaël.

No 303.

Jésus prêche dans une barque; grande composition d'un élève de Raphaël.

No 340.

Le Christ au tombeau entre deux anges; d'un élève de Raphaël.

N° 365.

Jupiter et Ganymède; d'un élève de Raphaël.

No 373.

Hercule étouffe Anthée; d'un élève de Raphaël.

No 374.

Bacchus entouré de génies; d'un élève de Raphaël.

No 381.

Loth et ses filles; d'après un tableau de Franc Floris du Musée de Berlin.

No 391.

Mort de saint Jérôme; composition qui est probablement de Jérôme Mutier.

No 394.

Un homme portant une colonne; ne paraît pas assez bien dessiné pour être attribué à Raphaël.

N° 396.

Sainte Barbe; gravée à ce qu'il paraît d'après un tableau de l'école de Venise.

N 402.

Le Mariage de la Vierge ; composition de Jules Romain.

N° 407.

Le Phœnix; d'un élève de Raphaël.

N° 417.

Annonciation ; qui paraît être de Jules Romain.

N° 431.

La Vierge avec trois archanges; composition qui ne peut appartenir qu'à un élève de Raphaël, probablement Perrino del Vaga.

N° 452.

La Force ; dans la manière de Jules Romain.

N° 456.

Jeu d'enfant ; qui n'a rien de la manière naïve de Raphaël.

N° 470.

Une femme portant un vase sur la tête; d'après un élève de Raphaël.

Première esquisse pour l'Ecole d'Athènes, tirée d'une gravure de Marc de Ravenne, d'après François Salviati.

A la mort de Raphaël, arrivée le 6 avril 1520, il n'y avait aucun artiste dont le génie pût être comparé au sien. Cependant il avait formé un grand nombre d'élèves qui continuèrent de travailler dans la direction qu'il leur avait donnée, en se partageant quelques-unes des qualités éminentes que le maître avait eu le rare privilége de réunir. Mais, par suite de circon-

stances malheureuses, et par l'effet du changement qui se fit généralement dans les idées, l'art perdit le caractère élevé et pur qui lui appartenait, et, cessant d'être l'interprète des sentiments religieux et patriotiques auxquels il donnait une forme puisée dans les rapports naturels les plus intimes, tomba dans une rapide décadence.

Quelle que fût l'individualité particulière à chacun des disciples que le peintre d'Urbin s'était attachés, très-peu d'entre eux possédèrent le sens délicat qui fait pénétrer dans la signification morale des formes de la nature. La plupart ne s'élevèrent pas beaucoup au-dessus d'une imitation superficielle et tombèrent dans un genre maniéré où la grâce du maître dégénérait en pure afféterie, et où, sans aucune profondeur de sentiment, les types les plus beaux devinrent engourdis et comme privés de vie.

Il faut distinguer, entre les artistes qui appartiennent à l'école de Raphaël, ceux qui étaient déjà exercés dans la pratique de leur art avant de suivre ses leçons. Parmi ceux-ci on compte :

1° Benvenuto Tisi, né en 1481 à Garofolo près Ferrare, et désigné souvent par le nom du lieu de sa naissance. Ayant deux ans de plus que Raphaël, il fit connaissance avec lui à Rome en 1508, lorsque déjà il était un peintre habile. Il avait quitté Crémone en 1499 pour se rendre à Rome, mais il était retourné ensuite à Ferrare où il prit des leçons de Lorenzo Costa. Garofolo tâcha de combiner le coloris vigoureux qu'il avait appris de ce dernier avec la manière du peintre d'Urbin, mais il ne resta pas assez longtemps à Rome pour se perfectionner suffisamment

dessin. Cependant il est regardé comme le chef de l'école de Ferrare. Il exécuta avec beaucoup de bonheur des sujets religieux qui rappellent le sentiment de l'époque moyenne de Raphaël.

Le peintre qui, après lui, s'y distingua le plus, est Dosso Dossi, également élève de Lorenzo Costa. On ne sait pas s'il prit des leçons de Garofolo, mais il s'approcha de sa manière, et il se peut qu'en le fréquentant il se soit initié indirectement à l'art de Raphaël. Il est à croire que le séjour de six ans qu'il fit à Rome précéda l'époque de l'arrivée de ce dernier. On admire dans ses ouvrages la connaissance du dessin, la force du coloris et la puissance du caractère [1].

Les tableaux de Garofolo que possède la galerie du Louvre sont les suivants.

N° 1,010.

Sainte Elisabeth et le jeune saint Jean amènent un agneau ; saint Joseph à genoux le présente à l'enfant Jésus et à la Vierge Marie. Cette composition, qui est des premiers temps du Garofolo, a ses contours un peu durs, mais elle est exécutée avec beaucoup de soin, dans un ton très-chaud qui rappelle celui de Mazzolino de Ferrare [2].

1 On voit plus bas que le tableau du Louvre qui est donné à Dosso Dossi est regardé comme étant de Garofolo.

2 Le Louvre possède un tableau de Louis Mazzolino de Ferrare, né en 1481, mort en 1530, n° 1,114. Jésus sur les genoux de sa mère joue avec un petit singe; saint Joseph est auprès de la Vierge. Ce petit ouvrage, qui dans les anciens catalogues est donné à Garofolo, est très-authentique et très-fin. Les carnations du saint Joseph ont la chaleur de ton exagérée propre au peintre. Celles de la Vierge et de l'enfant sont d'un éclat remarquable.

N° 1,011.

Saint Joseph prend les mains de Jésus assis sur les genoux de sa mère ; sainte Elisabeth et le jeune saint Jean lui font hommage d'un agneau.

Cet ouvrage est d'une époque un peu postérieure au précédent ; il est également très-soigné ; le ton des chairs qui est bien nourri, a quelque chose de jaunâtre.

N° 977.

La Circoncision.

Jésus dans les bras de sainte Anne est effrayé à la vue du couteau que tient le grand prêtre.

Le livret du Louvre attribue ce tableau à Dosso Dossi. M. Waagen trouve qu'il n'a ni dans le caractère ni dans la couleur rien des ouvrages de ce maître, mais que, dans toutes ses parties, par la vie et la finesse des têtes, la force du ton et son fini précieux, il appartient au Garofolo, dont il est une des plus remarquables productions.

N° 1,012.

Sujet mystique.

La Vierge Marie adore son fils livré au sommeil. Un ange lui offre le suaire et la couronne d'épines. La hiérarchie céleste portée sur des nuages présente aux spectateurs les instruments de la passion.

Ce tableau, quant à la pensée, au caractère, à la couleur, à son exécution délicate, doit être reporté au temps où Garofolo était sous l'influence de Raphaël. Cette composition se trouve sur une plus grande échelle, et avec quelques changements, dans la galerie de Dresde.

N° 1,013.

La Vierge recouvre d'un voile l'enfant Jésus livré au sommeil.

Tableau très-agréable et fait très-délicatement, mais dont la couleur est d'une faiblesse inusitée pour le peintre.

Nos 1,014 et 1,015.

Deux portraits d'homme que l'on dit être Garofolo peint par lui-même, uniquement peut-être à cause de l'œillet qu'ils tiennent à la main. Ils représentent cependant deux personnes différentes et appartiennent à une toute autre école, savoir à celle des Pays-Bas et à l'allemande, et on pourrait les attribuer à Quentin Messys et à Hans Holbein.

On sait que Garofolo employait quelquefois sur ses tableaux un œillet en forme de monogramme, mais il s'en faut que ce soit une raison pour lui attribuer toutes les peintures de son temps, et particulièrement les portraits où se voit un œillet.

2° Gaudenzio Ferrari, de Valduggia dans la Lombardie, suivit à Rome Raphaël dont il était l'ami, mais il le quitta en 1510 pour exécuter à Varallo une fresque représentant la Vie de Jésus-Christ, qu'il termina en 1513, et qui lui donna une grande réputation. L'influence de Raphaël ne s'y montre cependant pas d'une manière décidée. Jusqu'en 1515, il parcourut la haute Italie et revint ensuite à Rome retrouver Raphaël. On a écrit qu'il avait travaillé au Vatican à la fresque de la victoire remportée sur les Sarrasins au port d'Ostie et à l'histoire de l'Amour et de Psyché de la Farnesine.

Il est à croire qu'il retourna en Lombardie en 1524,

et qu'il trouva encore à s'occuper dans l'église des Franciscains de Varallo. C'est alors qu'il peignit la belle fresque du Crucifiement où il se montra habile élève de Raphaël, réunissant à des caractères pleins de vie le sentiment du beau et une large exécution. Cet ouvrage se distingue en outre par une certaine noblesse et une grâce attrayante; mais, malgré ces avantages, il lui manque le sentiment de l'harmonie des couleurs, ce qui donne à la composition quelque chose de confus et une apparence bigarrée à l'effet général.

Gaudenzio s'occupa aussi avec succès de la plastique. Sur la fin de sa vie il tomba dans la manière, ce qui ne doit pas étonner, car il survécut à la décadence de l'art, et ne mourut qu'en 1549 ou 1550, à 66 ans.

MUSÉE DU LOUVRE. N° 1,001.

Saint Paul en méditation sur les saintes Ecritures.

Sa conversion s'aperçoit au travers d'une fenêtre. On lit sur un prie-Dieu : 1543 *Gaudentius*. Ce tableau est d'une couleur chaude et d'un noble caractère. Cependant le ton métallique des vêtements et la dureté du paysage indiquent que ce maître ne possédait pas toutes les parties de l'art. Il se trouvait dans l'église des Grâces (*alle Grazie*) de Milan.

3° Timoteo Viti ou della Vite, né à Urbin en 1470, s'était rendu d'abord à Bologne en 1490, pour y apprendre l'orfévrerie auprès de Francesco Francia; mais peu de mois après il obtint de passer à la peinture, y fit de grands progrès, et ne revint à Urbin qu'en 1495. Ainsi il était déjà un peintre formé lorsque, attiré par la réputation de son illustre compatriote, il alla le trouver à Rome. Ses compositions postérieures portent l'em-

preinte de l'influence de Raphaël, mais elles ne sont pas exemptes d'une certaine afféterie dans les mouvements, la couleur manque de chaleur et de fondu, et les contours ont de la sécheresse et de la dureté. Il s'est exercé dans la miniature avec une grande perfection, et a imité les dessins à la plume de Raphaël de manière à tromper ceux qui ne remarqueraient pas que le travail est moins spirituel, et que, dans les grandes compositions, il y a des figures insignifiantes qui ne paraissent prendre aucune part à l'action. Timotée, né en 1470, mourut en 1523.

4° Jules Romain, de la famille Pippi [1], est sans comparaison le plus distingué des élèves de Raphaël ; il y avait en lui un véritable génie pour les grandes choses et une force de création qui n'appartint qu'à très-peu de ses condisciples. Aussi Raphaël l'aima-t-il comme son fils et il lui confiait l'exécution de beaucoup de ses ouvrages. Aussi longtemps qu'il travailla sous la direction de son maître, il suivit tellement sa manière qu'il est plusieurs tableaux sur lesquels il est difficile de distinguer la main de l'un de celle de l'autre.

Quelques-unes des compositions qu'il fit après la mort de Raphaël portent encore le cachet de celui-ci, quoiqu'elles n'aient pas la même simplicité d'invention. On y retrouve la beauté du dessin, la délicatesse et la profondeur de l'expression, mais il leur manque la grâce et le sentiment toujours chaste de Raphaël. La couleur n'a pas non plus cette douceur toute particulière au maître, et l'emploi fréquent du noir de fumée dans les ombres de ses peintures à l'huile les a forte-

[1] Né à Rome en 1492, mort en 1546.

ment poussées au noir, comme nous avons déjà eu occasion de le faire remarquer.

Son tempérament de feu était plus propre à représenter la nature avec grandeur et à en retracer avec talent des esquisses légères, qu'à exécuter soigneusement des sujets profondément pensés et d'un caractère pieux comme le demandent les tableaux d'église. Cependant peu après qu'il eut perdu son maître, il a exécuté en ce genre de très-belles choses qui lui font beaucoup d'honneur. Sa manière hardie se laisse clairement apercevoir dans les compositions mythologiques qu'il fit à Rome; ainsi la puissante figure de Polyphème à la villa Madama[1], les petites fresques dont les sujets sont tirés de l'histoire romaine, qu'il peignit à la villa Lante, dévoilent la hardiesse et la fierté de son talent, quoiqu'il manquât alors des moyens dele développer.

C'est à Mantoue, où il fut appelé en 1524 par l'entremise du comte de Castiglione, qu'il le déploya complètement et qu'il fut permis d'apprécier le grandiose de ses pensées et l'abondance de son esprit créateur. Mais dans le vieux palais, dans le palais du Té, où il exécuta de si grandes choses, on reconnaît qu'il préférait le caractère de la puissance et de la force à celui de la grâce et de la noblesse.

Voici l'indication de ce que le Louvre possède de Jules Romain.

[1] Ce qu'on appelle la villa Madama a été construit en partie sur les plans de Raphaël, et après sa mort, par Jules Romain qui l'orna, ainsi que Jean d'Udine, de belles peintures; elle avait été bâtie pour le cardinal Jules de Médicis, depuis le pape Clément VII.

Son nom lui vient de ce qu'elle a été habitée par madame Marguerite, fille naturelle de Charles-Quint, duchesse de Parme et de Plaisance, gouvernante des Pays-Bas.

N° 1,073.

L'Adoration des bergers.

On voit sur le devant du tableau saint Jean l'Evangéliste et saint Longin. Dans le fond, un ange annonce aux pasteurs la venue du Messie. Les sujets de cette espèce convenaient peu au génie de Jules Romain. L'expression est ici outrée et cependant insignifiante ; les caractères et les formes ont de la force, mais pas de finesse; le dessin, fort savant, n'est pas sans exagération, la couleur est puissante et bien nourrie, les lumières sont chaudes, les ombres noires. Ce tableau, peint pour la chapelle Buschetti de l'église de Saint-André à Milan, a appartenu au roi d'Angleterre Charles Ier et à la collection Jabach, d'où Louis XIV en a fait l'acquisition.

N° 1,075.

La Sainte-Vierge avec l'enfant Jésus et le petit saint Jean.

Ce petit tableau, qui a beaucoup d'analogie avec la *Vierge aux candélabres*, qu'on a attribuée à Raphaël, est une composition fort agréable, mais qui est sans inspiration chrétienne. Le ton, qui est très-chaud, est brillant dans les lumières des carnations et clair dans la plupart des ombres. Le modelé et le fondu des teintes sont très-remarquables. Les vêtements et le fond du tableau sont très-sombres.

N° 1,074.

La Circoncision.

Beaucoup de personnages se trouvent dans un temple soutenu par des colonnes torses. Les caractères sont en partie nobles, en partie vigoureux; les motifs gra-

cieux ; dans le dessin et les vêtements, le style est varié ; la peinture est solide, mais la couleur est sans harmonie et sans vérité. Les lumières sont blanchâtres dans les chairs, les ombres d'un gris sombre indiquent l'emploi du noir de fumée.

Ce tableau, provenant de la succession du surintendant Fouquet, avait été acheté par Charles Le Brun avant d'appartenir à Louis XIV. C'est à tort qu'on avait cru qu'il était de Bartolomeo Ramenghi, dit Il Bagnacavallo, dont on pensait voir le portrait auprès de la bordure.

N° 1,076.

Vespasien et Titus, sur un char traîné par quatre chevaux, triomphent de la Judée.

Là les caractères énergiques et les mouvements dramatiques sont à leur place, et tout respire dans cette composition l'enthousiasme qu'inspirait alors la grandeur romaine. L'artiste a copié les têtes des empereurs sur des médailles antiques, et plusieurs des figures paraissent des réminiscences du triomphe de César peint par André Mantegne.

Le ton des chairs tire sur le brun, le modelé et le fondu des détails sont portés ici à une perfection extraordinaire ; un paysage bleuâtre et montueux, très-bien exécuté, nuit peut-être à l'harmonie de l'ensemble.

Ce tableau provient de la collection de Charles Ier, roi d'Angleterre, puis de celle de Jabach, d'où Louis XIV l'acheta.

N° 1,077.

Vulcain forge les flèches de l'Amour, et Vénus en remplit son carquois.

Cette composition, dont les formes sont bien étudiées,

la couleur puissante est nourrie, a été gravée par Marc Antoine.

N° 1,192.

Figure de l'Abondance.

M. Waagen donne à Jules Romain, ce tableau, peint en grisaille dans une niche, quoique le livret l'attribue à Raphaël; il se fonde sur le caractère un peu exagéré de la tête et sur le fondu délicat du travail.

N° 1,078.

Portrait de Jules Romain.

C'est une véritable physionomie italienne dont l'exécution plastique est un peu dure. Les lumières sont très-chaudes, les ombres grises.

5° François Penni, né à Florence, surnommé il Fattore, ne peut être comparé à Jules Romain, car il n'a peint que peu de tableaux de son invention. Ces tableaux pour la plupart ne se retrouvent plus, mais il a laissé beaucoup de dessins exécutés tellement dans la manière de Raphaël qu'il est actuellement très-difficile de les discerner, et que beaucoup de ceux qu'on attribue au maître peuvent être de l'élève.

Le Baptême de Constantin qu'il a peint au Vatican est un ouvrage de peu de valeur ; il en est de même de la partie du tableau du couvent de Monte Luce qui lui appartient. On y trouve, comme nous l'avons déjà dit, une étude sérieuse, une exécution soignée, mais il y règne une froideur générale qui porte sur le caractère et sur le ton local.

Il y a peu à dire sur les peintures de son frère Lucas Penni, qui travailla à Gênes avec Perino del

Vaga, et qui de là se rendit en Angleterre. Cependant plusieurs de ses dessins conservent le caractère de l'école de Raphaël, sans en avoir cependant ni la profondeur des idées, ni la beauté et le grandiose de l'exposition.

6° Piero Bonacorsi, nommé Perino del Vaga [1], se distingua par son talent et le don d'invention, mais il possédait plutôt une grande facilité de travail que l'abondance et la profondeur des idées; aussi tomba-t-il bientôt dans la manière. Ce défaut ne se montre pas dans ce qu'il fit sous la direction de Raphaël et de Jean d'Udine, mais bien dans ce qu'il exécuta plus tard de sa propre composition, comme dans les figures en couleur d'or, peintes sous Paul III, qui occupent les socles dans la chambre de la Signature au Vatican. On a une preuve de l'adresse de sa main, mais aussi de la médiocrité de son esprit, dans les peintures à fresque du palais Doria à Gênes; car, malgré son talent d'exécution, on n'y trouve plus que des caractères insignifiants, un dessin et un coloris de convention.

Le meilleur de ses petits tableaux est le Parnasse ou le Combat des Muses et des Piérides, qui est au Louvre sous le n° 1,159. C'est une riche composition et d'un très-bon style. Les figures un peu courtes ont des formes très-agréables, le ton des carnations est chaud et nourri, et l'exécution est d'une grande délicatesse. Il provient de la collection de Charles Ier, roi d'Angleterre.

[1] Né à Florence en 1500, mort en 1547.

N° 1,088.

L'enfant Jésus assis sur un coussin et soutenu par la Vierge, saisit une croix de roseau que lui présente le petit saint Jean.

Ce tableau est attribué par le livret à Léonard de Vinci. Le docteur Waagen dit qu'il n'a rien de commun ni avec ce maître ni avec son école ; mais que par ses formes, par son caractère, par sa couleur chaude, un peu sombre dans les ombres, il doit être regardé comme un des ouvrages les mieux réussis de Perino del Vaga.

7° Giovanni Nanni da Udine [1] était doué d'un très-grand talent pour représenter les objets naturels, comme les animaux, qu'il peignait avec infiniment de vérité et de goût. Il avait commencé cette étude dans l'école de Venise, où il reçut les premières notions de son art ; à Rome, il apprit à connaître dans les peintures antiques des appartements souterrains des palais des empereurs ou des tombeaux un genre de décoration appelé grotesque ou arabesque dans lequel il excella à son tour. Ses inventions sont pleines de charme et on les a souvent attribuées à Raphaël, tels sont les jeux d'enfant qu'il exécuta sur une frise d'une salle de la villa Madama et sur quatre tapis qui ont été gravés dans l'œuvre de Raphaël.

8° Polidoro Caldara da Caravaggio [2] avait un autre

[1] Né à Udine en 1487, y est mort en 1564.

[2] Né à Caravaggio dans le Milanais, mort en 1543. Cette date est donnée par Vasari. Il résulterait cependant d'un tableau représentant l'Adoration des bergers qui se trouve à Francfort-sur-le-Mein, que Polydore a prolongé plus avant sa carrière et en outre qu'il aurait été chevalier de Malte.

genre de talent que celui des artistes précédents. Il était entré comme simple manœuvre ou ouvrier maçon dans l'atelier de Raphaël, et dès qu'il eut reçu les premiers principes du dessin, il s'associa avec un Florentin nommé Maturin, qui partageait ses goûts, pour peindre à fresque, en grisaille ou en couleur, les façades d'un grand nombre de maisons de Rome [1] sur lesquelles il représentait, en manière de frises, des sujets tirés de la mythologie ou de l'histoire ancienne.

Ils y firent preuve d'un talent d'exposition si plein de fraîcheur et de grandiose, qu'il semblait le résultat d'une étude approfondie des monuments antiques. C'est à peine s'ils furent surpassés en ce point par Jules Romain. Malheureusement, ces fresques, exposées à toutes les injures du temps, n'existent plus actuellement, et on ne peut en juger que par les gravures qu'on en a faites. Polydore réussit moins dans ses tableaux à l'huile; celui qui est au Louvre sous le nº 1,176, et qui représente l'assemblée des Dieux, n'est qu'une ébauche où l'on retrouve seulement sa manière de composer. On y reconnaît cependant l'esprit de Raphaël dans la noblesse des formes et l'excellence des motifs qui paraissent un peu exagérés dans le Jupiter.

9° Vincenzo Tomagni da San Geminiano était, suivant Vasari, dans le même cas que Polydore. Après avoir beaucoup travaillé avec Raphaël, il exécuta des fresques très-vantées de son temps et décora des façades de

[1] Ces peintures étaient exécutées par un procédé appelé *allo sgraffitto*. Le mur est d'abord enduit d'une couleur sombre sur laquelle on en applique une claire. On y dessine ensuite les traits au moyen d'une pointe de fer qui, enlevant cette dernière couleur, laisse apparaître celle du fond.

maisons ; mais il n'en reste presque rien, et les graveurs n'ont pas reproduit ses compositions. On cite comme son compagnon un peintre appelé Schizzone qui était probablement aussi un élève de Raphaël.

10° Bartolomeo Ramenghi, de Bologne, mais dont la famille était originaire de Bagnacavallo dont il prit le nom, ne resta que peu de temps à Rome sous la direction de Raphaël. Il s'approcha beaucoup de sa manière, particulièrement quant à la disposition générale, à la couleur et à la largeur de l'exécution, mais ne put atteindre la force du dessin et la profondeur du caractère. On voit par un tableau de la galerie de Dresde avec quel soin il étudia et chercha à imiter la sainte Cécile qui se trouvait à Bologne. Il apporta des premiers dans cette ville la manière de Raphaël, mais pour fonder, d'après ses principes, une bonne école, il lui manquait un talent plus fort et des qualités qui lui fussent personnelles.

11° Un autre Bolonais, Innocenzo Francucci da Imola, a prouvé par le Saint-Michel qui est dans la Pinacothèque de Bologne, qu'il avait également étudié avec zèle et avec fruit les ouvrages de Raphaël[1].

12° Carlo Pellegrino Munari, de Modène, était aussi un élève distingué de Raphaël, qui transporta dans sa patrie la manière de son maître ; malheureusement, il mourut peu de temps après lui, en 1523. Il n'est rien resté des fresques qu'il exécuta à Rome, ni des tableaux qu'il fit pour les églises de Modène.

[1] Albert Durer fait mention dans son *Journal* de Tommaso Vincidore de Bologne, élève de Raphaël, dont il fit le portrait à Anvers en 1520. On dit qu'il travailla surtout à Crémone, mais il n'en reste rien.

13° Andrea Sabbatini de Salerne[1] a laissé à Naples des peintures à l'huile qui rappellent dans leur apparence générale celles de l'école de Raphaël. Leur couleur a le ton faible de la fresque, les vêtements sont larges et traités par masses ; le dessin est sans force et les caractères sans profondeur. Il paraît se distinguer plutôt par un travail léger et facile que par de sérieux efforts et une étude solide.

Quelques-uns de ses tableaux, faits sans doute avant qu'il ne fréquentât l'école de Raphaël, sont exécutés dans une toute autre manière, et qui rappelle celle du siècle précédent. Tel est celui de la galerie du Louvre n° 1207, qui représente la Visitation de la Vierge.

Andrea forma beaucoup d'élèves qui tombèrent tous dans le style maniéré. Le plus distingué d'entre eux est Francesco Santa-Fede.

Quelques étrangers doivent aussi être comptés parmi les élèves du peintre d'Urbin.

14° Le flamand Bernardin Van Orley était un artiste de talent qui avait déjà fait de bons ouvrages lorsqu'il alla en Italie et y adopta une nouvelle manière. On ne peut pas dire qu'il y ait beaucoup gagné, car ce qui caractérise le changement qui se fit en lui, c'est qu'il tomba dans l'idéalisme et perdit son caractère individuel sans parvenir à ce sentiment de haute beauté et à cette profondeur de vue que possédaient les grands maîtres de l'Italie. Aussi sa couleur, qui était d'abord fraîche et nourrie, perdit la douceur propre à l'école flamande et devint sèche et d'un éclat comme métal-

[1] Ou André de Salerne, né vers 1480, mort en 1543 ou 1541 ; il quitta, dit-on, en 1531, l'école de Raphaël pour revenir à Naples.

lique dans les carnations, ce qui peut se remarquer sur son tableau du Jugement dernier qui est dans l'église de Saint-Jacques à Anvers.

Le Musée du Louvre a, sous le n° 1,325, un petit tableau qui a pour sujet la Nativité de Jésus-Christ que l'on attribue à Lucas Cranach. M. Waagen dit que cet ouvrage bien composé, dont les têtes ont de la noblesse et dont le ton est un peu froid, est des derniers temps de Van Orley.

Le n° 623, qui représente le Mariage de la Vierge, est une composition intéressante qui rappelle l'école de Raphaël, mais qui est trop dure et d'une couleur trop bigarrée pour être attribuée à Van Orley [1].

15° Michel Coxcie, de Malines [2], élève de Van Orley, fut plutôt un imitateur qu'un disciple de Raphaël. Il ne paraît pas qu'il ait été à Rome avant l'an 1532 ; il approcha plus que son maître de la manière italienne et continua à la propager dans son pays. On se rappelle qu'on lui a attribué la composition de la fable de l'Amour et de Psyché.

16° Georges Pens, de Nuremberg, sorti de l'école d'Albert Durer, passa dans celle de Raphaël, mais né en 1500, il ne put être que très-peu de temps sous sa direction. Quoique ce fût un artiste plein de talent, il ne laissa que peu de compositions historiques ; on connaît sur-

[1] Le n° 1,072 est un autre petit tableau indiqué comme étant du Josepin, représentant Diane et Actéon. Il est pareillement l'ouvrage d'un habile artiste flamand dans lequel on ne peut méconnaître l'étude de Raphaël, sans une bien grande entente des formes cependant, mais il est exécuté avec beaucoup de soin, dans une couleur chaude et claire.

[2] Né en 1497, mort en 1592.

tout de lui des portraits et des gravures où l'influence de Raphaël est évidente.

MUSÉE DU LOUVRE. N° 635.

L'Evangéliste saint Marc; demi-figure.

Le caractère noble et digne, la force du dessin, le ton chaud des chairs caractérisent bien ce maître qui réussit plus que tout autre à réunir la grâce italienne avec la vérité allemande (le naturalisme allemand).

1. [illegible]ompana, né à Bruxelles de parents espagnols, est placé au nombre des élèves de Raphaël ; mais comme il n'avait que dix-sept ans à la mort de ce dernier, il doit plutôt être regardé comme ayant cherché à l'imiter. Quand Charles-Quint vint à Bologne en 1530, il y peignit des arcs de triomphe et se rendit ensuite en Espagne ; il fit divers ouvrages à Séville et y devint le maître de Moralès Perez que les Espagnols appellent le Divin.

Des renseignements qui précèdent, il résulte qu'aussitôt après la mort de Raphaël sa manière se répandit dans presque toute la Péninsule italienne et y devint dominante. L'école de Venise continua cependant de rester attachée au principe qui lui était propre, et elle demeura longtemps libre de toute influence étrangère.

A Florence, l'art tomba de plus en plus dans une servile imitation du style de Michel Ange.

Dans la Lombardie, le Parmesan chercha après la mort du Corrège à combiner sa méthode avec celle de l'école romaine ; mais il s'abandonna à une recherche maniérée.

Léonard de Vinci avait fondé à Milan une école nombreuse, mais elle ne put conserver son indépendance et échapper à l'influence de Raphaël, comme on le voit par l'exemple de César de Sesto et de Bernardino Luini, principaux élèves de Léonard, qui se rapprochèrent ensuite de plus en plus du maître d'Urbin.

Girolamo Alibrandi, de Messine, suivit la même marche, et le Portement de croix dit le Spasimo de Palerme eut une puissante influence sur les peintres de la Sicile.

A Sienne, la peinture parut se réveiller après un sommeil de près d'un siècle et recevoir une vie nouvelle de Baldassare Peruzzi, de Giannantonio Razzi, de Jacopo Pacchiarotto et de Dominique Beccafumi. Ces maîtres, sans pouvoir résister au génie triomphant de Raphaël, tâchèrent de montrer plus ou moins d'individualité, mais ils se perdirent dans une troisième époque parmi les maniéristes.

Plusieurs causes contribuèrent à disperser l'école de Raphaël peu après sa mort et à faire que le berceau où un art nouveau s'était développé avec tant d'éclat, se trouvât abandonné de tous ceux qu'il avait nourris. D'abord après le décès de Léon X arrivé en 1521, le gouvernement papal cessa de donner de l'emploi aux artistes qui pour la plupart quittèrent alors Rome. Deux ans plus tard, à la vérité, sous le pape Clément VII, les arts se relevèrent, et plusieurs élèves de Raphaël furent chargés de terminer les ouvrages commencés par leur maître. Mais après que Jules Romain se fut établi à Mantoue, le sceptre de l'art passa à Michel-Ange et à Sébastien del Piombo. Enfin

la prise de Rome et son pillage en 1527 par les troupes du Connétable de Bourbon en chassèrent définitivement tout ce qui restait d'artistes attachés à la mémoire de Raphaël, et détruisirent la haute prépondérance due à son immense talent.

Toutefois le nom de Raphaël ne cessa de briller comme un astre éclatant; mais qui pourrait découvrir dans la vénération que témoignent pour lui Zuccheri et Vasari, une seule trace des causes auxquelles son génie est redevable de l'immortalité?

Plus tard Annibal Carrache et Guido Reni lui vouèrent un culte plus réel, et montrèrent dans les peintures du plafond du palais Farnèse et de la salle de la villa Ruspigliosi, qu'ils avaient compris plus heureusement que leurs contemporains comment il fallait imiter le peintre d'Urbin dans les sujets mythologiques [1]; mais tous les tableaux d'église sortis de l'école des Carraches montrent combien le point de vue artistique de leur temps s'éloignait de celui qui dirigeait Raphaël et lui était inférieur. Dans la plupart, le peintre cherche à faire de l'effet, son art est pour lui le but, plutôt qu'un moyen.

C'est à peine si, dans les œuvres les plus remarquables qu'ait enfantées le Guide, la grâce toute particulière qu'il donnait aux figures de femmes, et si, dans les tableaux du Dominicain, quelques puissants caractères d'apôtres et certaines belles figures dédommagent de ce qui manque en profonde signification, en élévation d'âme, en noblesse, en grandiose dans la forme.

[1] Quoiqu'à la vérité ils aient encore cherché plutôt à montrer de belles formes, la vie et l'énergie de l'action, qu'un rapport convenable entre l'ensemble et les détails.

Mais ce qui les soutenait encore à une certaine hauteur se perdit plus que jamais au point que, malgré son beau talent, Carlo Maratta, qui s'était épris de passion pour Raphaël, se borna à étudier et à restaurer ses ouvrages, sans qu'il lui fût possible de rien produire qui donnât même un pressentiment du génie qui inspirait le maître d'Urbin.

FIN DU TOME PREMIER.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME PREMIER.




GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01450 7962

